

Kulturwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin

Dissertation

**Inseln.
Annäherungen an einen Topos und seine
moderne Faszination**

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr.phil.)

Philosophische Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin

eingereicht von:

Volkmar Billig, M.A., geboren am 08.03.1963

an:

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin, Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekan: Prof. Dr. Gert-Joachim Glaeßner

Gutachter: 1. Prof. Dr. Hartmut Böhme
2. Prof. Dr. Renate Schlesier

eingereicht: 05.07.2004

Datum der Promotion: 04.02.2005

Inhalt

Einleitung	
I. Untersuchungsgegenstand	5
II. Forschungsstand	6
III. Methodische Grundlegung: <i>Die Ordnung der Inseln</i>	8
IV. Vorgehensweise	12
Erster Teil – <i>Exposition</i> :	
<u>Umriss einer Imagologie und Topologie der Inselvorstellung</u>	
1. Heterotopien	16
<i>Versagende Ordnungen und andere Räume (16) – Ortlosigkeit (18) – Insulare Räume (19) - Die Reden des Odysseus (20) – Das Schweigen der Sirenen (22) – Heuchelinseln (23)</i>	
2. Inselmythen	26
<i>Das Weltei (26) – Sonneninseln (27) – Göttliche Androgynie (29) – Lotos (30) - Die Insel des ka (31) – Coincidentia oppositorum (32) – Elysion (33)</i>	
3. Inselreden – Inselreisen: Das Paradigma der Odyssee	34
<i>Jenseits des Ursprungs (34) – Inseln und Schiffe (35) – Die Wege des Odysseus (38) - Spielräume des Insularen (39)</i>	
4. Derivate	41
<i>Idyllen (42) – Geistige Landschaften (43) – Äthiopika (45) – Der Schauplatz des Seienden (46)</i>	
5. Atlantische Paradiese	48
<i>Atlantis (49) – Keltische Schiffermärchen (52) – Paradiesinseln (53) – Gärten (54) - Die Suche nach dem irdischen Paradies (57) – Das Zeitalter der Entdeckungen (58) - Utopia (60)</i>	
6. Ähnliche Landschaften	62
<i>Erotik des Sehens (63) – Kythera/ Arcadia/ Utopia (64) – Ideale Landschaften (66) - Die Île enchantée (67) – Inselarchitektur (68) – Kirke und ihre Schatten (70) - Sol Metaphysicus (71)</i>	

7. Die Insel im Zeitalter ihrer Produzierbarkeit	73
<i>Reisefiktionen (73) - Subjektinseln/ Inselsubjekte (74) - Das goldene Zeitalter höfischer Repräsentation (77) - Enchantment (79) - Die Einschiffung nach Kythera (80) - Liebesodysseen (82) - Idyllik (84) - Tugendinseln (85) - Robinson (86) - Das Land der Wahrheit (88)</i>	
Zweiter Teil - Durchführung:	
<u>Inseln der Vereinigung - Zur Konstruktion eines modernen Wunschraums</u>	
1. Rousseaus Inseln	91
<i>Émiles Robinson (91) - Eleven der Natur (93) - Die Inseln Jean-Jacques' und die Inseln der Heloise (94) - St. Pierre (98) - Ermenonville (100)</i>	
2. Tahiti	101
<i>Utopische Wirklichkeit (102) - Naturkinder (104) - Natur als Garten (106) – Ambivalenzen des Ursprünglichen (107) - Die poetische Insel (110) - Klassizismus (112)</i>	
3. "Hesperia	113
<i>Ideale Landschaft (114) - Homer erleben (117) - Der italienische Archipel (120) - Inseln des Genießens (121)</i>	
4. Insellandschaften	123
<i>Landschaft (124) - Garteninseln (126) - Rêveries (127) - Das Herz des Gartens (129)</i>	
5. Goethes "Italienische Reise" auf die "Insel der Poesie"	130
<i>1787 (130) - Scheide-Blick (132) - Einschiffung des Dichters (134) - Der Phasanen-Traum (135) - Ulysses auf Phäa (137) - Farben/ Pflanzen/ Inseln (139) - Rendezvous mit Homer (142) - Inseln der Poesie (144)</i>	
6. Die glückseligen Inseln der Dichter	146
<i>Heinses Italienische Reise (148) - Ardinghello und die glückseligen Inseln (149) - Hen kai pan (151) - Heinse mit Hölderlin: Eines zu seyn mit allem (155) - Stolbergs Insel (156) - Die Poesie der Inseln auf der Insel der Poesie (159)</i>	
7. Jean Pauls poetische Metaphysik der Inseln	159
<i>Vollglück in der Beschränkung (160) - Die unsichtbare Loge (161) - Hesperus (163) - Titan (167) - Textlandschaften (169)</i>	

8. Topographie des Anderen: Die romantische Odyssee zum "Eiland der Phantasie"	170
<i>Die Odyssee des Geistes</i> (170) - <i>Organismus</i> (171) - <i>Symbolik und Mythologie</i> (174) - <i>Neue Inseln</i> (176)	
9. Symbolische Landschaften	178
<i>Hieroglyphen</i> (178) - <i>Schelling mit Runge: das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren</i> (180) - <i>Friedrich</i> (182) - <i>Landschaft mit Regenbogen</i> (183) - <i>Von Rügen nach Palau und zurück</i> (186)	
Dritter Teil - <i>Reprise</i> :	
<u>Das Andere der Inseln</u>	
1. Symbolische Landschaften	190
<i>Arcana des Symbolischen</i> (191) - <i>Bildinseln</i> (193) - <i>Gauguins Tahiti</i> (196) - <i>Meer und Mehr: Nietzsches Einschiffung des modernen Philosophen</i> (200) - <i>Zarathustra und die glückseligen Inseln</i> (201) - <i>Anschlüsse</i> (206)	
2. Inselmythen	207
<i>Insulare Regressionen</i> (208) - <i>Happy End à la Benn</i> (211) - <i>Vorräume des Anderen</i> (213) - <i>Meeresnester des Mythos</i> (215)	
3. Heterotopien	217
<i>Ästhetik des Diversen</i> (217) - <i>Differenz und Wiederholung</i> (219) - <i>(St)randgänge</i> (222) - <i>Die Insel</i> (223)	
4. Ausblick: <i>Morels Erfindung</i>	227
Resümee	230
Abbildungen	232
Anhang: Ricardo Piglia, <i>La ciudad ausente</i> (Auszug)	247
Bibliographie	250

Einleitung

I. Untersuchungsgegenstand

"Über Inseln läßt sich viel erzählen, und man findet leichter den Anfang als das Ende dabei. Ich entsinne mich der Unterhaltung mit einem jungen Freunde, der eine Monographie 'Die Insel' zu schreiben beabsichtigte. Ich mußte ihm abraten, denn der Stoff ist so gewaltig, daß er gelehrte Gesellschaften in Atem halten kann. Inseln gibt es nicht nur wie Sand am Meere, sondern alles ist Insel, auch die Kontinente, und selbst die Erde ist ein Inselchen im Äthermeer" (Jünger 1982, Bd.6, S.327).

Ogbleich die Bemerkung aus Ernst Jüngers Tagebüchern offenläßt, auf welche Art von Bestandsaufnahme die intendierte Inselmonographie seines Freundes zielte, ist sie geeignet, eine wesentliche methodische Schwierigkeit ins Auge zu fassen, die der Beschäftigung mit Inselthematiken und deren moderner Faszination unweigerlich anhängt. Allein schon der Tatsache einer in jeder Hinsicht ausufernden Materialfülle ist nicht anders als durch Fokussierung des Blickwinkels, Schematisierung und theoretische Grenzziehung zu begegnen. Es verwundert daher nicht, daß die vorliegende Literatur zum Thema eine Abrundung nach Art des von Jüngers ambitioniertem Freund geplanten Werkes, so wünschenswert diese erscheinen möge, bis auf den heutigen Tag vermissen läßt.

Auch die nachfolgende Untersuchung wiegt sich nicht im Glauben, eine generelle Bestandsaufnahme insularer Vorstellungen und Zuschreibungen zu liefern. Sie unternimmt vielmehr den Versuch, zunächst die methodische Schwierigkeit des Themas selbst zu analysieren und nach dessen Verflechtung im epistemologischen Feld der Moderne zurückzufragen. Der Kapitulation vor einer Materiallage, der - mit Jüngers Wort - schließlich und endlich "alles Insel ist", antwortet sie mit der These, daß der Stoff nicht zuletzt deswegen "so gewaltig" erscheint, weil er sich mit einer entsprechenden Befindlichkeit seiner modernen Reflexion verbündet. Schon wenn Grimms "Deutsches Wörterbuch" überhaupt keine metaphorische Verwendung des Terminus "Insel" vor Jean Paul, Goethe und Schiller verzeichnet (Grimm 1877, Bd.IV,2, S.2140), legt dies die Vermutung eines spezifischen Strukturzusammenhangs zwischen Inselvorstellungen einerseits und den Modalitäten modernen Denkens und Wissens andererseits nahe.

Der Ansatzpunkt unserer Studie ist von hier aus auf die Leitidee festzulegen, das Phänomen einer von Literatur und Kunst bis auf Populärkultur und Tourismus reichenden Inselfaszination an dessen Verflechtung mit maßgeblichen Denkfiguren und Codes des modernen Wissensfeldes zu analysieren. Wir verbinden mit dem Erfolg einer derart zentrierten Untersuchung die Hoffnung, daß sich ein entsprechender Zugriff auf die Inselfaszination der Moderne auch in Hinblick auf eine Topologie und Imagologie historischer Inselvorstellungen hilfreich erweist. Indem wir es am konkreten Gegenstand unternehmen, den Eigenwert der Inselvorstellung von darübergeblendeten Inhalten in Gestalt utopischer, idyllischer, robinsonadischer, erotischer, exotischer u.a. Entwürfe zu differenzieren, soll der Blick für elementare Struktureigenschaften geöffnet werden, die die Inselphantasie bestimmten Epochen und Wissensordnungen zur Rezeption empfehlen. Dabei werden die Gleisführungen gängiger Historien zu befragen und zu

korrigieren sein, die Inselvorstellungen im Schatten fachspezifischer Themen und Gattungen verlängern, ohne deren Eigenwert und epistemologische Anschlußfähigkeit zu isolieren. Beispielhaft gesprochen wird etwa zu zeigen sein, daß nicht nur die Inseln der Odyssee oder Morus' Utopia, sondern selbst Defoes Robinsonade oder die "Einschiffung" Watteaus aus der Sicht von 1800 einen anderen Text bzw. ein anderes Bild aussagen als zu ihrer Entstehungszeit, daß sich aber gerade aus der Beobachtung solcher Verschiebung der Lesarten ein Zugriff auf die Inselimagines und ihre Faszination erschließt. Aus einem derartigen Ansatz folgt, daß ein Großteil der insbesondere auf dem Feld der Literatur inflationären Inselmotive jenseits der Reichweite unserer Untersuchung bleibt. Die Auswahl der herangezogenen Texte, Kunstwerke und Theoriemodelle konzentriert sich auf einen im Verlauf der historischen Aneignungen und Übersetzungen aufscheinenden strukturellen Kern der Inselphantasie und dessen Anschlußfähigkeit an epochale Diskurse. Die fluktuierenden literarischen und anderweitigen Reflexionen, die sich um diesen ranken, sind dabei zur empirischen Bestätigung festzuhalten, ohne deswegen den Anspruch zu erheben, das Material in seiner Bandbreite zu katalogisieren. Die Arbeit wird sich hier auf bibliographische Verweise an die Sekundärliteratur aus den betreffenden Wissenschaftsbereichen beschränken.

II. Forschungsstand

Die Publikationen zum Thema, auf die sich die Untersuchung stützt und von denen sie sich absetzt, geben mehr oder weniger umfassende Materialsammlungen sowie beispielhafte Lektüren literarischer Inselmotive (vgl. etwa Brunner 1967, Stünzi 1973, Reckwitz 1976, Börner 1984, Glaser 1996). Die Insel wird darin als Paradiessurrogat, utopischer Schauplatz bzw. Paradigma eines "poetischen Raumes" akzentuiert. Sie erscheint als vermittels Abgeschlossenheit und räumlicher Distanz prädestinierte Projektionsfläche literarischer Inhalte, die sich mehr oder weniger kontinuierlich von mythischen Anfängen bis in die utopische, exotische und abenteuerliche Literatur der Moderne fortschreiben. Enggeführt auf die Paradigmen der antiken und keltischen Reisemärchen, idyllischen Wunschorte, Staatsutopien und Robinsonaden figuriert der Inselraum als weitgehend neutrales Versuchsfeld idealischer Entwürfe oder dichterischer Phantasie. Die auf die thematischen Inhalte und deren Bezugssysteme festgelegten Perspektiven vermeiden Fragestellungen, die auf die angrenzenden Felder von Architektur, bildender Kunst und andere Diskurszusammenhänge übergreifen. Dabei entgehen ihnen wesentliche Eigenwerte der Inselvorstellung und nicht zuletzt deren Verzahnung mit Problematiken der literarischen oder bildnerischen Form. Im Gegensatz dazu erweist sich eine Reihe konkreter Untersuchungen zu ikonographischen, architekturgeschichtlichen oder kulturphilosophischen Problemstellungen geeignet, den Blick für die strukturellen Referenzen literarischer und bildnerischer Inselphantasien zu schärfen. Eine bereits 1960 publizierte Studie H. Juneckes zur barocken Ikonographie der "Île enchantée" etwa entdeckt am Beispiel der Konzeption des Inselschlusses Montmorency bei Paris ein dem architektonischen Programm eingeschriebenes komplexes Bezugssystem zeitgenössischer Inselvorstellungen. Von hier aus gelingt es Junecke, eine

Brücke von der Architektur zum galanten Diskurs und darüberhinaus zu literarisch, szenographisch und anderweitig vermittelten Schemata der Inselfaszination zu schlagen.

Auch die Geschichtschreibung der Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts hat sich dem Inselphänomen zu stellen. Sowohl in Hinblick auf die Anleihen der Gartenentwürfe aus malerischen Ideallandschaften und sentimentaler bzw. exotischer Literatur als auch umgekehrt in den poetischen Fortschreibungen der Gartenprogramme (etwa bei Rousseau oder Jean Paul) figurieren Inselvorstellungen im Fokus der Rezeptionsverläufe. Die fachbestimmten Grenzziehungen des Untersuchungsgegenstandes stehen indes auch im Bereich der Gartentheorie und -geschichte einer Fokussierung auf den Gegenstand der Insel und dessen imaginäre und diskursive Einschreibungen im Wege. Selbst die breite dem Komplex von Gärten und Utopien gewidmete Forschung hat dem konkreten Phänomen der Inselanlagen kaum eine über seine Konstatierung hinausgehende Beachtung geschenkt. Allenfalls am singulären Beispiel Rousseaus geraten die Verästelungen literarischer Formulierungen mit mythologischen Referenzen, sentimentalisierten Gartenanlagen und einer modernen Selbstreflexion gelegentlich ins Blickfeld (vgl. u.a. Wagner 1985). In ähnlicher Art und Weise hat das Phänomen der Tahitibegeisterung im 18. und 19. Jahrhundert diversen Forschungszweigen Anlaß gegeben, nach mythischen und literarischen Glückseligkeitsvorstellungen zu fragen, die mit der Programmatik der Moderne exemplarisch zusammenlaufen. Die anschließende Literaturwissenschaft hat die ausufernde Inselfaszination der goethezeitlichen und romantischen Literaturen schon seit der 1934 veröffentlichten Dissertation von W. Volk auf den Tahitidiskurs bezogen. Dennoch ist es selbst angesichts einer bis auf die Paradigmen romantischer Poetik und Naturphilosophie durchschlagenden Symbolik nicht unternommen worden, nach den Kopplungen von Inselvorstellungen an die Diskurse von 1800 explizit zu fragen.

Nicht anders stellt sich die Situation bezüglich der literarischen und bildkünstlerischen Fortschreibungen insularer Metaphorik über das 19. und 20. Jahrhundert dar. Selbst das bestechende Beispiel Gauguins und seiner expressionistischen Rezeption hat kaum Anlaß gegeben, die Korrespondenzen von insularen Wunschräumen und avantgardistischen Konzepten einer "dekorativen Logik" konkret zu untersuchen. Eine uns bekannte Ausnahme ist hier die vergleichende Studie von G. Inboden zu den Kunstbegriffen Gauguins und Mallarmés aus dem Jahr 1978, die (inspiriert durch einen Roman Alfred Jarrys) die insulare Konnotation im Schnittpunkt der Projekte Gauguins und Mallarmés bemerkt. Als einsamer Versuch, eine strukturelle Perspektive auf das Inselphänomen zu gewinnen, steht ein erst kürzlich publizierter Aufsatz aus dem Nachlaß von G. Deleuze da, der bereits aus den 50er Jahren stammt und auf den im dritten Teil der Arbeit einzugehen sein wird. Diese und andere verstreute Ansätze zusammenzuführen und in Hinblick auf eine analytische Lektüre der Inselbezüge moderner Literatur und Kunst sowie der darin bekundeten populären "Sehnsucht" zu ordnen, soll im Verlauf der nachfolgenden Arbeit versucht werden. Dabei sind wir nicht auf eine revidierte Bestandaufnahme der Gattungen, Themata und Sujets, sondern auf eine kulturwissenschaftliche und epistemologische Fragestellung verpflichtet, die über einzelne Inhalte hinaus auch die Inselgehalte einer formalen Avantgarde und das quasi inselhafte Selbstverständnis moderner Künstler- und Autorschaft im Visier hat.

III. Methodische Grundlegung: Die Ordnung der Inseln

Ausgehend von seiner thematischen und methodischen Grenzziehung ist der Forschungsansatz der vorliegenden Studie anstelle jeweiliger literatur-, kunst- oder utopiegeschichtlicher Terminologien maßgeblich an Michel Foucaults archäologischer Beschreibung historischer Wissensordnungen orientiert. Dabei wird nicht auf ein fixes Schema von Theoriebildung als vielmehr darauf vertraut, das Forschungsobjekt im Dialog seiner immanenten Struktureigenschaften und der Strategien ihrer Rezeption gleichsam selbst zum Sprechen zu bringen. Unser Versuch stellt sich damit der methodischen Schwierigkeit eines Gegenstandes, dessen diskursive Ausläufer bis in die Topologien und Terminologien der zu veranschlagenden Theoriemodelle reichen. Aus einem geschärften Bewußtsein der ihr gesetzten Grenzen (und auf dem Wege der Reflexion derselben) hofft die Arbeit beispielhaft aufzuweisen, inwieweit die moderne Bilder- und Wissensproduktion durch archaische Images und Denkmodelle mitbestimmt ist.

Foucaults Blickwendung auf die fundamentalen Codes historischer Wissensordnungen - jene "episteme, in der die Erkenntnisse, außerhalb jedes auf ihren rationalen Wert oder ihre objektiven Formen bezogenen Kriteriums betrachtet, ihre Positivität eingraben und so eine Geschichte manifestieren, die nicht die ihrer wachsenden Perfektion, sondern eher die der Bedingungen ist, durch die sie möglich werden" (Foucault 1995, S.24f.) - kommt der über Fächer und Gattungen hinausreichenden Verstrickung der Inselfaszination als anfängliche Versuchsanordnung entgegen. Die Rückkopplung traditionell isolierter Wissensgebiete auf historische Ordnungs- und Wahrnehmungsschemata empfiehlt sich uns als Folie, um die Wurzeln und Subtexte der heterogenen Repräsentationen inselhafter Räume im Diskursfeld der Moderne zu sondieren. Dies wird durch die Beobachtung bestärkt, daß sich das Bild der Insel unter allen denkbaren Projektionen auch und insbesondere als Ordnungsvorstellung anbietet. Als Archetyp eines begrenzten Binnenraums erweist es sich prädestiniert, eine Anzahl von Elementen bzw. spezifische Attribute derselben exemplarisch zu subsumieren. Die kartographische Verortung mit ihren entsprechenden Maßvorstellungen leistet es, diese im Inselraum isolierte Spezies hiernach in einem darum gruppierten Außenraum zu verorten. Insofern fällt die Inselvorstellung allemal mit der Referenz auf eine "Ordnung" zusammen, die die durch den Inselraum bezeichnete Menge oder Größe in Bezug auf ein ausgeschlossenes Anderes definiert. Es liegt uns freilich fern, eine Referenz der in der Inselvorstellung latenten Ordnungsmuster auf konkrete Denkfiguren der von Foucault definierten historischen Episteme als von vornherein gegeben anzunehmen. Die Frage nach einem solchen Strukturzusammenhang zu stellen und an geeigneten Fallbeispielen zu untersuchen, wird jedoch schon daher nahegelegt, daß Foucaults in diesem Zusammenhang aufgeworfener Begriff der "Heterotopie" sie beinahe impliziert. Als ein Modell "anderer", gleichsam "in sich verschiedener" Räume, ist der Begriff der "Heterotopie" von Foucault sowohl auf bestimmte linguistische Figuren als auch auf den Charakter konkreter kultureller Räume angewendet worden. Er bietet sich von daher als Ausgangspunkt der vorliegenden Studie an, wobei zunächst nach der Aussagekraft und Schärfe des Terminus selbst und hiernach nach seiner Tauglichkeit für eine phänomenologische und strukturelle Analyse von Inselvorstellungen zu fragen sein wird. Dies erscheint umso interessanter und notwendiger,

als Foucault selbst eine Positionierung von Inselvorstellungen bezüglich seines Heterotopiebegriffs unterläßt.

Für die These, daß die von Foucault unternommenen Grenzziehungen für das abendländische Denken fundamentaler "Episteme" tatsächlich mit Zäsuren literarisch und anderweitig vermittelter Inselphantasien korrespondieren, spricht zuallererst die Evidenz des empirischen Materials. Die historisch datierbare Gründung der Inselmetaphorik im deutschen Sprachgebrauch auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist bereits erwähnt worden. Daß diese zudem mit einer beispiellosen Renaissance literarischer Insel motive einhergeht, ist schwerlich zu übersehen. Es spricht für sich, daß drei in diesem Kontext maßgebliche Ereignisse 1787/88 im Zeitraum eines Jahres zusammenfallen: die sizilianische "Irr- und Inselfahrt" Goethes sowie das Erscheinen von Heines "Ardinghello" und Stolbergs "Die Insel". Schlägt man von dem sich derart aufdrängenden Brennpunkt aus einen Radius, welcher historisch von den Inselphantasien Rousseaus zu denen eines Jean Paul reicht und bezüglich der betroffenen Gattungen die Tahiti-Begeisterung und "englische" Gartenkunst ebenso umgreift wie die Inselbezüge klassizistischer und romantischer Poetik, Symboltheorie und Ästhetik, scheint ein vielversprechendes Versuchsfeld abgesteckt, um die Anschlüsse der Inselvorstellung an "moderne" Konzeptionen der Literatur, Kunst und des "Menschen" überhaupt zu beobachten.

Angesichts einer solchen Koinzidenz (sowie eines Objektes, dessen Wucherungen über die klassischen Wissensdisziplinen ohnehin hinweggehen und selbst in die Raster darüber möglicher Theoriebildungen eingreifen), drängt sich Foucaults Wissensarchäologie dieser Untersuchung gleichsam als "Seziertisch" auf. Wir bedienen uns ihrer als Hilfsmittel, den theoretischen Aussichtspunkt zunächst auf notwendige Distanz zu seinem Material zu bringen. Aus dem Bewußtsein heraus, daß unsere Operation gewissermaßen eine "Vivisektion" an modernen Denkfiguren und Wunschvorstellungen darstellt (und selbst in diese verstrickt ist), setzen wir mit Foucaults Theoriemodell auf eine Relativierung der eigenen Perspektive. Statt uns in der Illusion eines jenseits der Geschichte positionierten, gleichsam allmächtigen Beobachters zu wiegen, fragen wir nach den maßgeblichen Operationen, infolge derer Inselfaszinationen und -sehnsüchte mit dem Vorstellungskomplex einer um 1800 etablierten Modernität verkoppelt sind. Der Beobachtungshorizont wird in die Praxis der Diskurse verlegt, mit denen sich das moderne Denken am imaginären Potential von Inselvorstellungen bedient hat und immer noch bedient.

Als Anschlußpunkt unseres Vorhabens erweist sich dabei vor allem der spezifische Platz, den Foucault der "Literatur" im epistemologischen Feld der Moderne zuweist. Bekanntlich datiert Foucault das "Erscheinen der Literatur" - einer "Literatur als solcher" - unmittelbar in den Zusammenhang der um 1800 etablierten Episteme und begreift es als Moment einer darin beschlossenen Objektwerdung der Sprache: "denn seit Dante, seit Homer gab es in der abendländischen Welt durchaus eine Form von Sprache, die wir heute als 'Literatur' bezeichnen. Aber das Wort ist frischen Datums, wie in unserer Kultur auch die Isolierung einer besonderen Sprache noch jung ist, deren besondere Modalität es ist 'literarisch' zu sein. Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, der Epoche, in der die Sprache sich in ihrer Dicke als Objekt eingrub und sich allmählich von einem Wissen durchdringen ließ, rekonstruierte

sie sich anderswo in einer unabhängigen, schwierig zugänglichen, bezüglich des Rätsels ihrer Entstehung verschlossenen und völlig auf den reinen Akt des Schreibens bezogenen Form..." (a.a.O. S.365).

Foucaults epistemologische Standortbestimmung einer selbstreferentiellen "Literatur" und seine Denkfigur einer "Objekt gewordenen Sprache" empfehlen sich aufgrund ihres topographischen Gehalts, nach einer entsprechenden In-Dienst-Stellung und metaphorischen Aufladung von Inselvorstellungen seit der literarischen Romantik zu fragen. Tatsächlich kann die Funktionalisierung von Inseln im Kontext der modernen Literatur (und gleichermaßen der bildenden Kunst) an der zentralen Beobachtung festgemacht werden, daß der Inselraum nicht mehr vorrangig als Projektionsfläche von Inhalten figuriert, sondern als virtueller Schauplatz der poetischen und künstlerischen Sprache selbst (bestenfalls noch gedoubelt in der biographischen Inszenierung des Autors). Dabei geht diese sinnbildliche Einvernahme der Inselvorstellung offenbar mit einer Bedienung an ihrem Erlösungs- und Glückseligkeitsreservoir einher. Von hier aus verspricht eine Untersuchung der modernen Inselfaszination nicht zuletzt, der Aneignung archaischer Wunschvorstellungen im Messianismus der modernen Avantgarde an einem prädestinierten Fallbeispiel zu folgen.

Mit der Frage, inwieweit das epistemologische Dispositiv der Moderne sich über die Schnittstelle der Insel dem Zustrom tradierter Wunschvorstellungen und ihrer mythischen Vorbilder öffnet, ist indes der Punkt bezeichnet, an dem die Untersuchung genötigt ist, den Unterstand von Foucaults Archäologie der Humanwissenschaften zu verlassen. Die Vermutung, daß sich der diskursive Basiscode, der den Denk- und Wissensformen einer Epoche seine Positivität vorgibt, unter der Hand mit archaischen Imagines versorgt und in diesen verwirrt, wirft die Aufgabe einer Imagologie auf, die einen solchen Anschluß begründet. Sie erfordert, im Schatten der epistemologischen Revolutionen und Rekombinationen einen Übermittlungsstrang dieser imaginären und symbolischen Gehalte aufzuzeigen, der sich den Wissensformen der Epochen einschreibt und über diese hinweg vererbt.

Der Blick auf den hierfür zur Verfügung stehenden Kulturraum scheint zuvorderst den Medien der Kunst und Dichtung eine "andere und viel tiefere Rede" zuzuweisen, die "unter den etablierten Zeichen und trotz ihnen" (a.a.O. S.81) einen vorzeitlichen, womöglich mythischen Inhalt transportiert. Allerdings sieht sich eine Analyse der abendländischen Inselfaszination mit einem Spektrum von Adaptionen und Anschlüssen konfrontiert, das über Literatur und Kunst hinaus auf Theologie, die Kartographie der Entdeckungsreisen, Architektur und Gartenarchitektur und schließlich die höfisch-barocke Fest- und Zeremonialkultur reicht. Das zwischen diesen vielfältigen Repräsentationen etablierte Netzwerk wechselseitiger Anleihen und Übertragungen ist schwerlich auf das einfache Schema eines Übertragungskanals archaischer Reden und Vorstellungen zu reduzieren. Zudem ist bereits an maßgeblichen antiken und frühneuzeitlichen Rezeptionsvorgängen eine evidente Tendenz aufzuzeigen, aufgrund der sich die Inselvorstellung nicht nur auf poetische, bildnerische und andere Kulturpraktiken, sondern auch metaphysische und epistemologische Denkfiguren verlängert. Über die Faszination konkreter Inselimagines hinaus hat sich dabei in zunehmendem Maße die "Insel als solche" zum Fluchtpunkt eines vorzeitlichen "Anderen" und des darauf bezogenen Mythos profiliert. Das Projekt einer abendländischen Inselmythologie hätte mithin

davon zu berichten, wie sich diese strukturelle Disposition der Inselvorstellung über die Wissenscodes, Kulturpraktiken und Medien der Epochen hinweg einer modernen Episteme vererbt hat, die in jenem obskuren "Anderen" nach den Grenzen und Möglichkeiten ihres eigenen Denkens und Wissenwollens fragt. Es träfe sich mit der Archäologie des modernen Wissens in der Extrapolation eines Objekts, daß diesem einerseits seine archaische Verheißung überliefert, andererseits gerade durch die daran adressierte Fragestellung eine explizite theoretische Reflexion überhaupt erlaubt.

Wir sind uns bewußt, daß der denkbare Raum einer solchen "Mythologie" moderner Inselfaszination im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung eher anzudeuten als auszuschreiten sein wird. Die unvermeidliche Auslese des ausufernden Materials setzt unserem Projekt ebenso Grenzen wie die Notwendigkeit, vor jenen Grauzonen stehenzubleiben, an denen die imaginären Anhänge von Inselvorstellungen in Utopien, Eschatologien, Geschlechterthematiken und andere naheliegende Diskurse hinüberreichen. Die Unabdingbarkeit solcher Grenzziehung wird sich nicht zuletzt dann bemerkbar machen, wenn unsere am konkreten Objekt der Insel gewonnenen Beobachtungen gängigen Perspektiven der dabei angeschnittenen Wissenschaftsbereiche in einzelnen Fragen - mehr oder weniger deutlich - zuwiderlaufen. Um die Kompetenz unserer Untersuchung weder unzulässig einzuschränken noch zu überschreiten, werden wir es angesichts solcher gelegentlicher Divergenzen vorziehen, anstelle von Antworten Fragen zu formulieren und diese an die zuständigen Forschungszweige zu verweisen. Die Arbeit vertraut hier auf die Lust des Lesers, sich auf ihr eigenes Abenteuer einzulassen und gegebenenfalls - wie dies auf Inselreisen unvermeidlich ist - über unvermutete Entdeckungen zu staunen. Sie hat ihren Anspruch im Rahmen ihrer Grenzen und Möglichkeiten erfüllt, wenn es ihr zunächst gelingt, die Inselfaszination der Moderne von der neutralen und zeitlosen Lesart eines "utopischen" oder "poetischen" Schauplatzes abzulösen. Anstelle dessen soll die historische Konstruktion einer komplexen Denkfigur skizziert werden, in welcher sich archaische Überlieferung mit der Kodierung moderner Wissensformen verstrickt.

Bezeichnenderweise bedient sich Foucault selbst gern einer nautischen Metaphorik, wenn er den Blick auf die epistemologische Zäsur der Moderne richtet. So wirft er eingangs des zweiten Teils der "Ordnung der Dinge" die Frage auf, wie sich am Ausgang des 18. Jahrhunderts "das Denken von jenen Ufern (plages) löst, die es einst bewohnte" (a.a.O. S.269/ Foucault 1966, S.229). Und nicht zuletzt kommt der berühmt-berüchtigte Schlußsatz des Buches auf dasselbe Sinnbild zurück: "Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des achtzehnten Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand" (Foucault 1995, S.462).

Wie, wenn dieses von der Brandung verspülte Gesicht des "Menschen" als das eines modernen Odysseus oder Robinson zu lesen wäre?

IV. Vorgehensweise

Aus unseren methodischen Vorüberlegungen ergibt sich eine in drei wesentliche Teile zerfallende Gliederung der nachfolgenden Untersuchung. Im ersten Teil der Arbeit wird der Versuch unternommen, eine Topologie und Imagologie der für die moderne Inselvorstellung wesentlichen Überlieferung zu zeichnen. Gleichwohl wir uns bewußt sind, daß eine solches Unternehmen angesichts der Fülle der zu berücksichtigenden Quellen über weite Strecken oberflächlich und fragmentarisch zu bleiben verurteilt ist, erwies es sich mangels anschließfähiger Vorarbeiten als unmöglich, darauf zu verzichten. Die Anknüpfung von Literatur, Kunst und populärer Sehnsucht der Moderne an archaische Inselphantasien wäre kaum plausibel zu machen, ohne sich deren wesentlicher Transformationen und Übermittlungsstränge zu versichern. Anschließend an eine phänomenologische und strukturelle Analyse des Charakters inselhafter Räume wird deren Aneignung in mythischen, literarischen und ikonographischen Konzepten von der Antike bis in die Neuzeit schematisiert. Über topische Inhalte hinaus wird der Blick dabei auf eine Reihe formaler Eigenschaften gerichtet, die den Deutungsspielraum von Inselvorstellungen in Hinblick auf deren mythische, literarische und ikonische Lesbarkeit definieren. Unser wesentliches Augenmerk wird einem prinzipiell ambivalenten Zeichencharakter gelten, der unter dem Leitbegriff der Heterotopie sondiert und in der doppelten Stoßrichtung seiner imaginären und symbolischen Anschlüsse beobachtet wird. Die vielfältigen und mehrdeutigen Rezeptionsverläufe, in denen sich die Diskurse und Inszenierungen von Inselvorstellungen verzweigen und miteinander verflechten, werden auf prinzipielle Codes befragt, welche ihre Geschichte und Faszination konfigurieren. Mit einer solchen, freilich nur ansatzweise zu leistenden Systematisierung soll die Voraussetzung dafür geschaffen werden, den modernen Zugriff auf Inselvorstellungen nachvollziehbar zu interpretieren.

Dabei übersehen wir nicht den latenten "Circulus vitiosus" unserer Argumentation, da es umgekehrt ja die Muster der modernen Aneignung selbst sind, denen wir das Instrumentarium einer derartigen Systematisierung entleihen. So gesehen wäre der erste Teil der Arbeit ebensogut und womöglich mit größerem Recht als deren letzter zu lesen. Daß er als Exposition vorangestellt ist, versteht sich als Entgegenkommen an einen Leser, den er nur bedingt mit einem vorweggenommenen Ergebnis, aber zuallererst mit einer unerläßlichen Einführung in den Problemzusammenhang bedient. Die Gliederung der Arbeit erfolgt im Bewußtsein, daß ihr ein Moment methodischer Zirkularität irreduzibel eingeschrieben bleibt, ja ihr angestrebter Erkenntnisgewinn geradezu darauf gründet. Es entspricht der befundenen Rückkopplung der zu untersuchenden epistemologischen und imagologischen Ereignisfelder, daß diese nicht anders als in einem wiederholten reflexiven Kreisgang belichtet und bewältigt werden können. Der lineare Aufbau der Abhandlung bleibt diesen vielfachen methodischen Rundgang der darin beschlossenen Thesen notgedrungen schuldig. Er vertraut auf einen Leser, der in den gegenseitigen Verweisen der Hauptteile die dahinterstehende reflexive Denkbewegung nachvollzieht.

Der zweite Teil der Arbeit ist der systematischen Untersuchung der Aneignung imaginärer und symbolischer Inselbezüge in der modernen Episteme gewidmet. Eine vorrangige Orientierung am deutschen

Sprachraum war dabei schon aus Gründen der Materialübersicht unerlässlich. Angesichts der Muster-
gültigkeit der im Kontext der deutschen Romantik verhandelten Poetik und Kunstphilosophie verspricht
diese indes einen weitreichenden Aussagewert und erscheint von daher methodisch in hohem Maße
sinnvoll.

Die Kapitel dieses zentralen Teils der Untersuchung werden durch die Beobachtung strukturiert, daß sich
die Konstruktion der modernen Inselvorstellung in drei wesentlichen Schritten vollzieht, gleichwohl diese
nicht völlig voneinander zu isolieren sind und einander überschneiden. Der erste davon ist historisch mehr
oder weniger auf den Zeitraum zwischen der Entdeckung Tahitis 1768 und dem Beginn der französischen
Revolution anzusiedeln. Sein bezeichnender Akzent besteht in der Implementierung eines fiktionalen
Inselglücks in moderne Konzeptionen von Landschaft, Erleben, globaler Topographie und Geschichte.
Dieser Vorgang ist in einer Reihe auf den ersten Blick heterogener, jedoch in struktureller Hinsicht ana-
loger und miteinander verkoppelter Diskursverschiebungen dokumentiert: beispielhaft in der Inselfaszi-
nation Rousseaus, den Tahitidiskursen, Italienreisen sowie der Funktion von Inseln im Konzept der
Landschaftsgärten.

Die zweite Rezeptionsphase kann in Strategien einer poetischen und philosophischen Reflexion dieser
Inselimages fixiert werden. Ihr Wesen besteht in der Verdrahtung der neugewonnenen Inselbezüge mit
Begriffen von Natur, Kunst, Verlangen, Schöpfung und Autorschaft. Sie beginnt in den 80er Jahren mit
den Italienreisen Heines und Goethes und gipfelt in der ausufernden Inselmetaphorik der Romane Jean
Pauls.

Die schließliche dritte Phase ist dem breiten Diskursfeld romantischer Kunst- und Naturphilosophie und
dem damit verknüpften Projekt einer "neuen Mythologie" zuzuordnen. Sie wird durch eine Versenkung
der angeliehenen Inselvorstellungen in einem metaphorisch aufgeladenen Kunstbegriff charakterisiert.
Philosophische Entwürfe einer messianischen Kunst, poetologische und ästhetische Reflexionen sowie
das Konzept einer "symbolischen Landschaft" verfügen über das imaginäre Reservoir der Inselphantasie,
ohne dieses noch mehr als gelegentlich auf einer thematischen Ebene zu reflektieren. Die Beobachtung
der hierfür maßgeblichen Transformationen schlägt der Untersuchung die Brücke zu jenen Rückkopp-
lungen von Modernität, Primitivismus und Inselphantasie, die die literarische und künstlerische Avant-
garde der nächsten Jahrhundertwende geprägt haben.

Mit eben diesen Vorgängen einer seit dem Ende des 19. Jahrhunderts evidenten Renovierung der dem
romantischen Kunstbegriff immanenten Inselbezüge beschäftigt sich der abschließende dritte Teil der
Arbeit. Fokussiert auf die für die literarische, bildnerische und philosophische Moderne maßgeblichen
Konzeptionen Mallarmés, Gauguins und Nietzsches sollen deren Inselreferenzen hervorgehoben und
tendenziell abgesteckt werden. Die Untersuchung folgt dabei der doppelten Perspektive einer literarischen
und bildnerischen Artikulation des Inselthemas einerseits und dessen Reflexion in entsprechenden poeti-
schen, ästhetischen und philosophischen Theoriemodellen andererseits. Die Arbeit unternimmt es in
diesem letzten Teil zu zeigen, daß die um 1900 vehemente Renaissance einer literarischen und künstleri-
schen Inselfaszination und gleichzeitige Artikulationen eines unbewußten oder unsagbaren "Anderen"

bzw. einer elementaren Heterogenität einander als analoge Denkbewegungen korrespondieren. Sie stehen, wenn man so will, für zwei in der Tiefenstruktur der Episteme kurzgeschlossene Terminologien derselben modernen Denkfigur und Strategien ihrer Reflexion. Der Rundgang der Untersuchung kommt damit auf das empirische Phänomen zurück, dem er seine anfängliche Fragestellung und wenn man so will auch die Methodik ihrer Beantwortung verdankt: die Faszination der Moderne durch eine abstrakte Inselehnst, die sich in deren Denk- und Formkonzepten spiegelt und eine strukturelle Rückkopplung beider evoziert.

Erster Teil - *Exposition*:

Umriss einer Imagologie und Topologie der
Inselvorstellung

1. Heterotopien

Die Beobachtung einer bestimmten sprachlichen und räumlichen Figuren innewohnenden Verunsicherung der eigenen Örtlichkeit und das semantische Problem einer Beschreibung derselben haben Michel Foucault veranlaßt, vom klassischen Begriff der Utopie eine Denkfigur solcher "anderer Orte" abzutrennen, welche ihre Realität gleichsam aus sich selbst heraus bestreiten und die er "Heterotopien" nennt. Foucault hat diesen Heterotopiebegriff in zwei, auf den ersten Blick nur lose zusammenhängenden Richtungen expliziert, was eine gewisse Schwierigkeit seiner konkreten Benutzung und die Notwendigkeit einer Verständigung darüber mit sich bringt.

Versagende Ordnungen und andere Räume

Die Einleitung der "Ordnung der Dinge" greift auf die Heterotopie als Redefigur zurück, in der sich eine Art von primordialer Unordnung der Signifikanten verrät. Als Musterbeispiel bedient sich Foucault dabei einer von Jorge Luis Borges zitierten "chinesischen Enzyklopädie", die unter "Tieren" etwa solche Kategorien gruppiert, wie "die dem Kaiser gehören", "sich wie Tolle gebärden", "den Wasserkrug zerbrochen haben", "von weitem wie Fliegen aussehen" usw.usf. (Foucault 1995, S.17). Die in der Absurdität einer solchen Aufzählung aufscheinende "Heterotopie" bestimmt er als abstrakte "Unordnung, die die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen in der gesetzlosen und ungeometrischen Dimension des Heterokliten aufleuchten läßt", d.h. als Schnittmenge an sich unterschiedlicher Orte, die sich einem logischen Zugriff entzieht und es unmöglich erscheinen läßt, für die darin versammelten Dinge "einen Raum der Aufnahme zu finden" bzw. deren "gemeinsamen Ort zu definieren". "Das Absurde ruiniert das *Und* der Aufzählung, in dem es das *In*, in dem sich die aufgezählten Dinge verteilen, mit Unmöglichkeit schlägt" (a.a.O. S.19f.).

Im Unterschied zu den "tröstenden" Utopien erscheinen die Heterotopien Foucault "beunruhigend", "weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die 'Syntax' zerstören..."

Während die "auf der richtigen Linie der Sprache" figurierenden Utopien "leicht zugängliche Länder" entfalten ("selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist") und mithin Fabeln und Diskurse erlauben, trocknen die Heterotopien, so Foucault, "das Sprechen aus" und vernichten damit die Mythen (a.a.O. S.20).

An anderer Stelle, in einem 1967 am Cercle d'Etudes Architecturales in Paris gehaltenen Vortrag, wird der Begriff der "Heterotopie" demgegenüber aus der Perspektive eines "anderen Raumes" entwickelt. Im Gegensatz zum "wesentlich unwirklichen Raum" der Utopie, der zum wirklichen Raum in einer Art von Analogieverhältnis steht, stellt die Heterotopie ein in den Raum der Wirklichkeit selbst eingelassenes Anderes vor und figuriert mithin als "zugleich mythische und reale Bestreitung des Raumes, in dem wir leben" (Foucault 2002, S.39f.). Sie wird von Foucault in einem opaken Zwischenraum von Ort (Topos) und Nicht-Ort (Utopos) plaziert, wo sie sich als der binomischen Opposition widersprechende

Konstruktion eines "In-sich-Verschiedenen" entfaltet. In den beispielhaften Typen einer "Krisen-" oder "Abweichungsheterotopie" etwa umfaßt sie eine Liste "anderer Orte", die von der Menstruationshütte über Knabenkolleg und Hochzeitsreise bis auf die psychiatrische Klinik reicht. Der Friedhof wird ebenso als heterotopische Räumlichkeit angesprochen wie die Bibliothek, die Festwiese, das Feriendorf, das Theater und das Kino, wobei der Akzent auf einem Schauplatz liegt, der mehrere, an sich unvereinbare Räume zusammenlegt. Die wenig systematisierte Aufzählung des kurzen Vortrags Foucaults ist von den Kulturwissenschaften geradezu pathetisch rezipiert worden, mit dem Erfolg, daß der Heterotopiebegriff in der heutigen Debatte als Synonym für beinahe alles und jedes taugt. Dies macht es erforderlich, zunächst die Frage nach seiner Funktion und Anwendbarkeit zu stellen und ihn in Hinblick auf die von uns intendierte Untersuchung zu präzisieren.

Ohne auf die Funktion von Inselräumen zu sprechen zu kommen, entwickelt Foucault den Begriff der Heterotopie an zwei wesentlichen historischen Paradigmen: 1.) dem Garten, "seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie", die zugleich "kleinste Parzelle" und "Totalität der Welt" ist (a.a.O. S.42f.) und 2.) dem Schiff, das "für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist ..., sondern auch das größte Imaginationsarsenal", "die Heterotopie schlechthin" (a.a.O. S.46).

Über die Frage, wieso Foucault die Insel als Variante eines heterotopischen Raumes in diesem Zusammenhang übersieht, kann nur spekuliert werden. Die naheliegendsten Antworten dürften im phänomenalen Charakter der Insel als einer natürlichen Landschaft (nicht eines Kulturraumes) sowie in der traditionellen Referenz der Inselvorstellungen auf den Schauplatz der literarischen "Utopie" zu suchen sein. Inseln teilten sich hiernach in solche ein, die geographisch verifizierbar, mithin wesentlich "wirkliche" Räume sind, und solche, die als "wesentlich unwirkliche", mithin "utopische" in einem entsprechenden Analogieverhältnis zur geographischen Wirklichkeit stehen. Allein eröffnet schon ein oberflächlicher Blick auf die abendländische Inselphantasie die ausufernde Grauzone im Zwischenraum einer bloß realen bzw. rein imaginären Konstellation. Nicht erst die Entdeckung Tahitis hat den mythischen Wunschraum der Insel auf eine begehbbare Wirklichkeit bezogen und als maßgebliche Größe touristischer Programme inszeniert. Schon Horaz glaubte, die elysischen Gefilde auf den Kanaren zu verorten, und empfahl sie der römischen Jugend in seiner 16. Epode als Auswanderungsziel. Die "Venusinsel" Kythera ist nicht nur literarisch, alchimistisch und in unzähligen Gartenprogrammen ausgeschlachtet worden, sondern galt noch Gerard de Nerval als denkwürdige (wenn auch fingierte) Station seines Reiseprogramms. Die fiktive Paradiesinsel des heiligen Brendan wird bis in das 18. Jahrhunderts auf Seekarten verzeichnet; auch die Inselwelt der Odyssee hat man von der Antike bis in die Gegenwart in einer schiffbaren Wirklichkeit gesucht. Die allemal realen und dennoch "anderen Räume" der Garten- und Parkinseln mögen einer weiterhin fortzusetzenden Aufzählung als abschließendes Beispiel genügen.

Foucaults Schweigen kann umso weniger befriedigen, als seine beispielhaft an "Gärten" und "Schiffen" festgemachten Momente der "Heterotopie" den Blick geradezu auf eine latente Inselvorstellung zwingen. Mit einigem Recht wäre zu behaupten, daß die Insel schlechthin den Schnittpunkt bezeichnet, in dem sich

die an Schiffe und Gärten geknüpften heterotopischen Gehalte treffen. Schon seit der homerischen Schilderung von Alkinoos' und Kalypsos Inselgärten stellt die Überblendung von insularer Entrückung und gärtnerischem Ideal eine nachwirkende Denkfigur dar, die sich auf die reale Gartenarchitektur ebenso wie auf die insularen Projektionen eines irdischen Paradieses übertragen hat. Tatsächlich ist der ummauerte und/ oder verinselte Raum des Gartens demjenigen der Insel auch aus struktureller Hinsicht homolog. So gut wie jeder Garten kann jede Insel als zugleich "selige und universalisierende Heterotopie" angesprochen werden, welche eine "Parzelle" der Welt ist und als solche zugleich deren "Totalität" verkörpert. Und wie anders erst sollte das "Imaginationsarsenal" der Schiffe verstanden werden, wenn nicht mit Blick auf die umrauten Inseln und jenseitigen Paradiesgärten, denen es galt?

Ortlosigkeit

Die Inselvorstellung auf die von Foucault gegebenen Begriffsbestimmungen der "Utopien" und "Heterotopien" hin zu vermessen, setzt folglich voraus, diese Begriffe zunächst deutlicher zu differenzieren. Hierbei fällt eine den von Foucault gegebenen Definitionen eignende Unschärfe ins Auge, aufgrund der seine Systematisierung durch die gewählte Begrifflichkeit nicht in vollem Maße gedeckt ist. Foucaults Definition plazierte Utopie und Heterotopie gewissermaßen an zwei sich schneidenden Spiegelachsen, wobei sich einerseits Utopie und Wirklichkeit, und andererseits deren blinder Grenzbereich und der "andere Raum" der Heterotopie zueinander ordnen. ("Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist... Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme"/ a.a.O. S.39.) So hilfreich sich die derart ins Modell gesetzte Entkopplung "utopischer" und "heterotopischer" Orte in Hinblick auf deren radikal verschiedenes Verhältnis zur "Wirklichkeit" erweist, hat sie, was die Signifikanz der abgeschiedenen Begriffe betrifft, doch einen gewissen Reduktionismus zur Folge. Hinsichtlich der "Utopie" ist dieser in der Festlegung auf das "Tröstliche" und einen "leichten Zugang" auszumachen, welcher sie der banalen Wirklichkeit naherückt, gleichwohl sie "schimärisch" ist. Die Ursache dieser Reduktion liegt offenkundig in Foucaults paradoxem Unterfangen, der per definitionem "ortlosen" Utopie einen "schimärischen" "Ort ohne Ort" zuzuschreiben: den des Spiegels.

Anders formuliert wird dem Begriff der Utopie durch die Verortung Foucaults ein Stück seiner wortwörtlichen "Ortlosigkeit" amputiert. Eben dieses Quantum seines "Anderen" wird dabei der Vorstellung eines "heteroklitischen" Raumes zugeschlagen, in der es auf einer doppelten, d.h. ebenso wirklichen wie imaginären - und mithin doppelt prekären - Bezugsebene residiert. Hieraus folgt, daß gerade die "Heterotopie" durchaus und wesentlich "ortlos", (wenn man so will: "utopisch") ist, und zwar aufgrund jener ihr inhärenten "Verschiedenheit", die sie vom "tröstlichen" Komplex der klassischen Utopie unterscheidet. Umgekehrt könnte gesagt werden, daß die dem Begriff der Utopie eingeschriebene "Ortlosigkeit" sich phänomenal betrachtet als Heterotopie herausstellt, zugespitzt ausgedrückt: daß der paradoxe Begriff des "Utopischen" selbst eine regelrechte Heterotopie konstruiert. Was Foucaults Begriffsbestimmung leistet,

erweist sich genau genommen als Differenzierung eines imaginären und eines symbolischen Komplexes der Utopie, wobei ersterer unter dem Aspekt seiner Analogiebeziehung zur Wirklichkeit, letzterer unter dem seiner vorgänglichen "In-sich-Verschiedenheit" - seiner "Heterotopie" - klassifiziert wird.

Die vorliegende Arbeit wird zeigen, daß sich eben diese begriffliche Differenzierung (trotz ihrer inhärenten Problematik und ihrer unreflektierten Konjunktur in den zeitgenössischen Debatten) für eine phänomenologische und strukturelle Analyse von Inselvorstellungen außerordentlich hilfreich erweist. Ihr methodischer Schneisenschlag ermöglicht, eben jenen Eigenwert des insularen Raumes zu sichten, der dessen reduktionistischer Inanspruchnahme als tabula rasa utopischer oder poetischer Projektionen entgeht. Statt bestimmte auf den Schauplatz geblendete Inhalte kurzerhand als Äquivalent der insularen Faszination selbst zu setzen, erlaubt Foucaults Heterotopiebegriff, nach immanenten Struktureigenschaften zu fragen, die gerade Inseln einer Reihe von Projektionen und Verschiebungen, nicht zuletzt ins "Utopische", empfehlen. Die so gewonnene Unterscheidung einer (wenn man so will) heterotopischen "Hardware" des Inselphänomens von der "Software" der darauf abgelegten Anschlüsse und Modulationen verspricht einen Zugriff auf jene Operationen, mittels derer Epochen und Gattungen über die Inselvorstellung verfügen.

Insulare Räume

Wir glauben, hiernach nicht zu weit zu gehen, wenn wir die Insel als regelrechten Prototyp eines heterotopischen Raumes fixieren. Der abschließende Teil unserer Untersuchung wird zeigen, daß es guten Grund gibt, einen solchen Zusammenhang auch aus einer historischen Perspektive, d.h. der Diskursgeschichte von Foucaults Terminologie selbst vorauszusetzen. Dabei wird zu beobachten sein, inwieweit das Modell eines heterotopischen Raumes seinerseits eine eminent "moderne" Denkfigur darstellt, die sich aus einem romantischen Symbolbegriff speist und darin markant mit insularen Imagines überschneidet. An dieser Stelle mag eine einfache "Umkehrprobe" für die evidente Referenz heterotopischer und insularer Räume genügen: denn tatsächlich ist die Inselvorstellung auf sämtliche der von Foucault benannten Heterotopien anwendbar; durch eine jede von ihnen wird eine Quasi-Insel im Feld einer dazugeordneten Wirklichkeit definiert.

Es reicht aus, das landschaftliche Erscheinungsbild der Insel ins Auge zu fassen, um darin das wesentliche von Foucault benannte Strukturmerkmal der Heterotopie geradezu mustergültig zu finden: Die originale Distanz der Insel und die entsprechende Option der Überfahrt begründen "ein System von Öffnungen und Schließungen..., das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht" (a.a.O. S.44). Nimmt man die hieran anschließenden kulturellen Anwendungen hinzu, bestätigen sich sämtliche Charakteristika, die Foucault der Heterotopie zuweist: Die Insel ist prädestiniert, an ihrem Ort "mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind" (a.a.O. S.42) und macht dem verbleibenden Raum ein vielfältiges Angebot illusorischer, kompensatorischer und weiterer Verweilungszusammenhänge (a.a.O. S.45). Es gibt infolgedessen wahrscheinlich keine einzige Kultur der Welt

(zumindest keine, die Insellandschaften kennt), die diese nicht in irgendeiner Form als mythischen oder rituellen Zuschreibungsort etabliert hat (a.a.O. S.40). Auch ist evident, daß die Gesellschaften und Epochen die Inselvorstellung im Laufe ihrer Geschichte permanent transformieren und innerhalb ihrer jeweiligen Codes so oder anders funktionieren lassen (a.a.O. S.41). Schließlich ist der auf Inseln projizierte Vorstellungskreis (ob als Verlängerung mythischer Ursprungsräume oder deren futuristische Spiegelung) "häufig an Zeitschnitte gebunden, d.h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte" (a.a.O. S.43).

Der Grund für diese mustergültige Anschlußfähigkeit der Insel an das Konzept eines heterotopischen Raumes liegt auch ohne eine ausholende Explikation auf der Hand: schon vor jeder kulturellen oder imaginären Ausbeutung ist der Inselvorstellung ein Moment des "Anderen" und darin ein "In-sich-Verschiedenes" eingetragen. Aufgrund ihres schlichten landschaftlichen Status markiert die Insel ein "anderes Ufer", einen Ort jenseits der Grenze, der nur vermittels einer darübergeblendeten Maßvorstellung in eine kohärente Wirklichkeit einzuholen ist und gleichwohl ein irreduzibles Moment seiner Ferne bewahrt. Wie vielleicht nur noch der hohe Berg - der sich denn auch gleich ihr seit frühesten Zeiten als Zuschreibungsort eines in die Wirklichkeit eingelassenen "Anderen" empfiehlt - könnte die Insel als eine schlechterdings "landschaftliche" Heterotopie angesprochen werden, d.h. als zweifelsfrei realer Schauplatz, der indes in seinem originären Erscheinungsbild die Grenzen dieser seiner Realität transzendiert. Die unleugbare Entrückung drückt der Insel einen symbolischen Überschuß und mit diesem einen irreduziblen Zweifel auf. Ihre Abgeschlossenheit und Übersichtlichkeit auf der einen Seite wird durch eine latente Entgrenzung auf der anderen aufgehoben - ihre Ferne sagt zugleich die Nähe eines Anderen aus, welches sich einer unmittelbaren Realisation und Veranlagung entzieht. Eben darum läßt sich über Inseln - mit Jüngers Wort - so "viel erzählen". Die mythischen und literarischen Inselreden plazieren sich in die Leerstelle, die die heterotopische Figur der Insel ihrer eigenen Wirklichkeit schlägt. Indes entkommen sie offenkundig nicht deren beunruhigender "Verschiedenheit", die sie - im Bemühen, sie zur Sprache zu bringen - mit jedem Wort bezeugen und verlängern. Die Rede selbst müßte zunächst einmal auf der sicheren Seite, d.h. von unanfechtbarer Ordnung und Gewißheit sein, um über das "Andere" der Inseln zu verfügen. Man bemerkt die Nahtstelle, an der sich die räumliche Heterotopie jener überschreibt, die Foucault auf dem Feld der Sprache sondiert und als selbstzerstörerische Tendenz der darauf bezogenen Zeichen fixiert hat.

Die Reden des Odysseus

Ein Blick auf die literarische Initiation des Inselschauplatzes in Homers Odyssee genügt, jene doppelte "Beunruhigung" zu registrieren, die nicht nur die topographische Wirklichkeit der Inseln, sondern auch "heimlich die Sprache unterminiert", welche sich darauf bezieht. Die Inseln, von denen Odysseus in seinen Apologon berichtet, bezeugen zuallererst eine Serie von Enttäuschungen der darauf gerichteten anfänglichen Projektion. Immer wieder erweisen sie sich als das gefürchtete Andere ihrer Verheißung, als

"andere Insel", wenn man so will, die den "Mythos auflöst", indem sie ihn als Maske einer gespenstischen Unsicherheit entlarvt, (ein Motiv, das später in den Reisen Sindbads, des Seefahrers, zum Leitmotiv wird und an dem sich auch Foucaults Gewährsmann Jorge Luis Borges vorzüglich bedient hat). So wird die Insel der Kyklopen bei der Landung des Odysseus zunächst als Gefilde eines "Goldenen Zeitalters" geschildert (Od.9,106f.), ehe sie sich als Kampfplatz auf Leben und Tod erweist. Auch die schwimmende Insel des Äolus empfängt den Helden einmal als Ort seiner Rettung (Od.10,9ff.), bei seiner schicksalhaften Rückkehr aber wird er als "den Göttern Verhaßter" davongejagt (Od.10,72ff.). Dieselbe Ambivalenz tritt auf der paradiesischen Lotophageninsel und bei der Passage der Sirenen zutage. Überaus augenfällig ist sie schließlich dem Geschehen auf der Kirkeinsel Aiaía eingetragen, dessen widersprüchliche Lesarten und fortdauernde Faszination daraus wesentlich resultiert:

Kirkes Insel als glückseliges Gefilde und die Begegnung von Odysseus und Kirke als "heilige Hochzeit" zu verstehen, legt Homer schon mit der dionysischen Ausschweifung des einjährigen Aufenthalts nahe. Hadesnähe und "ambrosischer Webstuhl" (Od.10,222) lassen ebenso ein paradiesisches Jenseitsland assoziieren wie das aus altorientalischer und alttestamentlicher Literatur bekannte Mythologem des "Tierfriedens": Statt Odysseus' Männer erwartungsgemäß zu überfallen, wedeln die unter Kirkes Bann stehenden Löwen und Wölfe bei ihrem Anblick mit den Schwänzen. Man könnte sogar hinter den Odysseus' verwandelten Gefährten hingeworfenen Früchten - "Eckern", "Eicheln" und "Kornelkirschfrüchte" (Od.10,242) - mehr als ein banales Tierfutter vermuten. Immerhin galt die Eichelnahrung seit Hesiods "Werken und Tagen" in Griechenland als signifikantes Attribut des "Goldenen Zeitalters", und die Kornelkirsche ist als archaisches Grundnahrungsmittel der mediterranen Völkerschaften bis in die Antike belegt (Bernabò Brea 1997, S.66). Im übrigen weiß Homer zu berichten, daß die Männer des Odysseus nach ihrer Rückverwandlung "jünger als vorher" gewesen sind sowie "schöner" und "größer" (Od.10,395f.).

Dennoch durchkreuzt Homers Epos durch einen ganz und gar gegenläufigen Handlungsstrang diese Häufung paradiesischer Attribute. Die "bösen Mittel", derer sich die Inselherrscherin bedient, und das kriegerische Kräfteressen zwischen ihr und Odysseus löschen denselben Mythos aus, den die Insel-schilderung zuvor durch ein Überangebot imaginärer Zuschreibungen beschwört. Dabei entpuppen sich die vermeintlichen Gegenspieler - Kirke und der vom olympischen Hermes instruierte und ausgerüstete Odysseus - über weite Strecken eher als Doppelgänger denn als deutliche Kontrahenten. Insbesondere die mythischen Charaktere des Hermes und der Kirke und die ihnen gleichermaßen zugewiesenen phallischen Zauberstäbe, magischen Kräuter und dionysischen Attribute lassen das Geschehen über weite Strecken als regelrechte Spiegelfechtereie erscheinen.

Das legendäre Kraut Moly mit seiner schwarzen Wurzel und milchweißen Blüte, dank dem Odysseus erfolgreich gegen Kirke operiert, liest sich vor diesem Hintergrund wie ein Plakat der der Szene eignenden semantischen Widersprüchlichkeit und gleichsam wortwörtliches *Symbolon*. Kaum zufällig bringt es die Inselszene zudem mit einem mythischen Komplex in Kontakt, der der evidenten Fragwürdigkeit der darüber geführten Rede treffend korrespondiert: Der mit seinem göttlichen Kraut in die Kirke-Episode

eingreifende - ebenso phallische wie listige und in jeder Hinsicht vieldeutige - Hermes galt im Mythos der Griechen bekanntlich als derjenige, der den Menschen nach ihrer Schöpfung die Zunge und mit dieser die Rede verliehen hat. In den gleichermaßen listig und "redebegabt" gekennzeichneten Gestalten des Odysseus und der Kirke bedient sich Homer sichtlich an eben dieser Funktion des Hermes im griechischen Götterkosmos. Seine Nachfolger haben den "Urdichter" Homer denn auch - wie etwa Heliodor (vgl. Heliodor 1962, S.65) - gern als Sohn des verschlagenen Gottes selber angesehen und seine Odysseus-Figur als schlichte Allegorie des Dichters identifiziert.

Fernab davon, Hort einer versicherten Glückseligkeit zu sein, präsentiert sich die literarische Inselphantasie zuallererst als rhetorisches Experimentierfeld eines unsagbaren Anderen, dessen inhärente Zweifelhafte mit der Struktur darüber möglicher Reden im Innersten zusammenhängt. Die konkreten Operationen, aufgrund derer die Einsetzung von Inseln als Schauplatz von Dichtung mit dieser strukturellen Disposition verkoppelt ist, werden weiter unten noch ausführlicher zu betrachten sein. Wir begnügen uns an dieser Stelle mit dem vorläufigen Befund einer der literarischen Inselphantasie ureigenen Mehrdeutigkeit, die ihre imaginären Zuschreibungen konfiguriert. Nicht zufällig gipfelt die inhärente Zweifelhafte der in der Odyssee übermittelten Inselabenteuer darin, daß sie als Produkte von Odysseus eigener und durch niemanden zu bezeugender Rede vorgestellt werden - Apologe eines Mannes, dem das Epos noch dazu die Befähigung, "der Wahrheit ähnliche Lügen" zu erzählen, ausdrücklich unterstellt (Od.19,203). Indem Odysseus in einem Atemzug das Objekt und Subjekt seines heroischen Epos stellt, markiert er die darin verhandelten Inseln als ebenso doppeldeutige Schauplätze eines "authentischen" mythischen Geschehens und einer darüber verfügenden individuellen Phantasie. Inselreisen und Inselreden verschmelzen zu einer vielschichtigen Doppelgestalt, in welcher der topographische Status der Inseln dem personalen des Helden (Erzählers) und dem semantischen seiner Rede korrespondiert. Als Chiffre einer primordialen Ortlosigkeit spiegelt die Insel die immanente Verunsicherung ihrer sprachlichen Konstruktion: "Freunde, wir wissen es nicht, wo Abend liegt und wo Morgen,/ Nicht, wo die Sonne, die Sterblichen leuchtet, sich unter die Erde/ Senkt und nicht, wo sie aufsteigt. Also beraten wir schleunigst,/ Ob einen rettenden Plan es noch gibt. Ich glaube es nicht mehr./ Als ich den holprigen Weg bis zum Ausguck eben hinaufstieg,/ Sah ich, es sei eine Insel, umzirkelt vom endlosen Meere..." (Od.10,190ff.).

Das Schweigen der Sirenen

Das an die Kirke-Episode anschließende Sirenenabenteuer führt ein weiteres Mal die spiegelbildliche Verunsicherung vor, die die homerischen Inseln und Redefiguren aufeinander fixiert. Der "honigtönende" Sirenen gesang verspricht mit seinem Wissen von allem irdischen Geschehen (Od.12,191) nichts anderes als die mythische Rede (die der Dichter beerbt), doch denunziert ihn die Kulisse einer denkbar ernüchternden Realität: ein verfaulender Haufen von Menschenknochen und -häuten (Od.12,46). Bekanntlich hat Franz Kafka es im 20. Jahrhundert unternommen, diese Szene in einer inzwischen ebenso reichlich interpretierten Glosse fortzuschreiben: Odysseus hörte, folgt man Kafka, aufgrund seiner verstopften

Ohren das "Schweigen" der Sirenen nicht, "er glaubte sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören" (Kafka 1988, Bd.I, S. 343).

Es liegt auf der Hand, daß Kafka den Inhalt der homerischen Erzählung (bewußt oder unbewußt) mißversteht, der ja gerade darauf gründet, daß Odysseus seine Ohren *nicht* verstopft und gewillt ist, die Sirenen zu hören. Doch trotz (oder gerade angesichts) des inhaltlichen Mißverständnisses belichtet sein Kommentar treffend die der homerischen Szene innewohnende Paradoxie. Sie wird schließlich durch eine nochmalige, die Glosse selbst ad absurdum führende Fußnote Kafkas verdoppelt, in der es heißt: "Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten" (a.a.O. S.344).

Kafkas paradoxe Denkfigur schließt kongenial an jene Verwicklung von Orten und Reden an, aufgrund der die Inseln, die Odysseus auf den Um- und Abwegen seiner Irrfahrt bereist, ein Double des von ihnen berichtenden Epos sind. Das Eingeständnis, daß die Rede seines epischen Helden niemand bezeugen kann und die Verwechslung von Wahrheit und Lüge, die Homer ihr attestiert, überbietet Kafka in der Demonstration, daß die Rede selbst ihre Wortführer an der Nase herumführt und es nicht einmal sicher ist, ob sie überhaupt existiert. Der "Schild", den der abgefeimte Dichter den Sirenen und Göttern im "Scheinvorgang" seiner Literatur entgegenhält, funktioniert denn auch nach demselben magischen Prinzip wie das hermetische Kraut "Moly", dessen sich Odysseus bei seinem Besuch der Kirke bedient: als Spiegel, der eine unaussprechliche Beunruhigung an eben jenes "Andere" zurückverweist, aus dem sie resultiert. Wenn der Spiegel (mit Foucault) selbst eine Heterotopie ist (und mithin die Heterotopie eine Art Spiegel), so besteht Kafka zufolge das erste und letzte Wort des Dichters darin, den Spiegel umzudrehen und eben jenem "Anderen" vorzuhalten, welches das Sprechen unterminiert. Kafkas Lesart der Odyssee lautet wenn man so will, daß die Literatur an der Stelle zuende ist, an der sie historisch beginnt: die Inselabenteuer, von denen Odysseus berichtet, werden als "Scheinvorgang" denunziert. Aber Kafka wäre nicht Kafka und die "gleitende Paradoxie" (Neumann 1980, S.459ff./ Hiebel 1999, S.51) seines Denkens keine solche, wenn sie nicht im selben Atemzug den umgekehrten Schluß beinhaltet, daß es der "Scheinvorgang" der verhandelten Inseln selbst ist, der der Rede von ihnen Sinn gibt und sie legitimiert.

Heuchelinseln

Es war das Anliegen dieses Exkurses anzudeuten, inwieweit gerade die heterotopische Disposition insularer Räume sie seit den antiken Anfängen als literarischen Schauplatz determiniert und wie unmittelbar deren moderne Lesart auf diese primordiale Verunsicherung zurückkommt. Was die einfachen Veranlagungen literarischer Inselvorstellungen in einer Sphäre utopischer Jenseitigkeit oder "dichterischer Freiheit" übersehen, ist eben dieser zuallererst widersprüchliche, immer schon im Zwischenraum

von Fiktion und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit oszillierende Status, der den heterotopischen Raum der Insel und die ihm geltenden Reden aufeinander bezieht. Die Rückkopplung der im Raum von Dichtung und Sprache einerseits und auf dem insularen Schauplatz andererseits angelegten heterotopischen Potentiale, wie sie sich schon am homerischen "Urtext" mustergültig zeigt, markiert gleichsam einen "genetischen Code", der der literarischen Inselphantasie mitgegeben ist und sie wesentlich strukturiert. Dies führt auf Foucaults im Vorwort der "Ordnung der Dinge" gebrauchten Heterotopiebegriff im Sinne einer Redefigur zurück, die den Ort ihrer eigenen Rede zerstört. Wir übersehen nicht, daß die am Beispiel Borges' "chinesischer Enzyklopädie" vorgeführte paradoxe Denkfigur eines Platzes, der den darauf projizierten Serien den Boden ihrer Lesbarkeit entzieht, mit der von uns betrachteten Heterotopie von Inseldiskursen nicht ohne weiteres zur Deckung kommt. Dennoch scheint es, daß die beispielhaft in Odysseus' Kirke- und Sirenenabenteuer aufgewiesene Paradoxie jener von Borges und Foucault zitierten nahekommt und ihr als umgekehrter Grenzfall einer heterotopischen Aufzählung korrespondiert: darin nämlich, daß die Insel zwar durchaus einen "gemeinsamen Platz" (und zwar für beinahe beliebige Serien) dazu zu ordnender Dinge bereitstellt, diesen aber aufgrund des ihr selbst eingeschriebenen "Anderen" augenblicklich dementiert.

Es geschieht folglich kaum zufällig, wenn Foucaults Argumentation im Vorwort der "Ordnung der Dinge" eine hierfür mustergültige literarische Inselphantasie streift. Im Anschluß an die erwähnte "chinesische Enzyklopädie" gibt ihm ein Sprachspiel aus Rabelais' "Gargantua und Pantagruel" Gelegenheit zu demonstrieren, "was in der Nähe der Extreme oder ganz einfach in der plötzlichen Nachbarschaft beziehungsloser Dinge an Verwirrungsmöglichkeiten enthalten ist. Die Aufzählung, die sie aneinanderstoßen läßt, besitzt für sich allein eine Zauberkraft: 'Und ich bin nicht nüchtern mehr', sprach Eusthenes. 'Vor meinem Speichel sind heut sicher den ganzen Tag: Aspen, Abedissimonen, Amphisbänen, Aneruduten, Alhartrafen, Ammobaten, Apimaos, Alhatrabans, Asterionen, Alcharaten, Arakten, Argen, Askalaber, Attelaber, Askaloboten, Asseln.'"/ Foucault 1995, S.18).

Das Bestiarium, das der betrunkene Protagonist Rabelais' hier beschwört, erschöpft sich indes nicht in dem poetischen Kabinettstück, das Foucaults Lesart favorisiert. Der gemeinsame Platz der aufgezählten Wesen "im Speichel von Eusthenes", ist weniger sicher, als er - im Vergleich mit dem Borges-Zitat - auf den ersten Blick erscheint. Im Zusammenhang der Romanhandlung der Schiffspassage einer "Isle de Chaneph" ("Heuchelinsel") zugeordnet, doubelt die (tatsächlich noch weit längere) Aufzählung jenen von einer entfesselten Dichterphantasie aufgetriebenen Archipel, in dem die Romanhandlung der beiden abschließenden Bücher des "Pantagruel" operiert. Die groteske Odyssee, auf die sich Rabelais' Held in deren Verlauf begibt, bedient sich der Inselphantasie als Kulisse einer sich rauschhaft überstürzenden Wortakrobatik. Aus der Überblendung von Inselmotiven, dionysischer Enthemmung und einer (das entsprechende humanistische Stilideal überbietenden) "copia verborum" strickt Rabelais einen Teppich paradoxer, hyperbolischer und blasphemischer Figuren, der die heterotopische Verstrickung von Inseln und ihnen geltenden Reden mustergültig illustriert.

Tatsächlich geht der von Foucault zitierten Textstelle Eusthenes' absurde Frage voraus, warum der Speichel eines nüchternen Menschen giftig für Schlangen und giftige Tiere sei (Rabelais 1962, Bd.II, S.233/2003, S.674) - die der Protagonist schlechthin dadurch beantwortet, daß er sich betrinkt. Die hieran geknüpften Szenen sind dem Dichter willkommene Gelegenheit zur Vorführung seines poetischen Verfahrens. Weit entfernt, den sicheren Hafen einer semantischen Ordnung herzugeben, gibt der "Speichel des Eusthenes" ein Gleichnis jener dichterischen Metaphernproduktion, die im Verlauf des Romans ihre Serien von Inseln und Ungetümen hervor- und davonschwemmt. Ihren provisorischen "Platz" findet diese Dreifaltigkeit von Wasser, Wein und Worten höchstens in jener "göttlichen Flasche", zu der Pantagruels Mannschaft nach dem Willen Rabelais' unterwegs ist. Deren das Werk beschließender "Orakelspruch": "Trinc!" hebt die ausufernde Erzählung in derselben Aufforderung auf, die sie initiiert hat - und er ist nicht zufällig derselbe, mit dem schon die göttliche Kirke ihre Inselgäste empfing. Wenn wir im weiteren beispielhaft machen, wie sich Inseln der abendländischen Kultur als Akkumulator mythischer Zuschreibungen und imaginärer Glückseligkeiten angeboten haben, wird vor allem die strukturelle Referenz insularer Räume und einer darüber möglichen Rede zu berücksichtigen sein, die ihre literarische Funktion prägt und überschattet. Dabei wird sich zeigen, daß es dieselbe phänomenale Zwiespältigkeit ist, die die Reden und Vorstellungen von Inseln einerseits verunsichert und sie andererseits einem numinosen "Anderen" näherückt und als Zapfstelle seiner Erlösungspotentiale qualifiziert. Ein mustergültiges Beispiel dieser doppelten Auszeichnung der Inselheterotopie stellt schließlich ein antikes Fragment vor, das der sizilianische Geschichtsschreiber Diodor in seiner "Bibliothek" übermittelt: Der zitierte Bericht einer von Äthiopien aus unternommenen Reise zur sogenannten "Sonneninsel" wird dem aus Arabien stammenden Kaufmann und Schriftsteller Iambulos und damit dem 2. Jahrhundert v.Chr. zugeschrieben. Iambulos' Beschreibung seiner "Sonneninsel" kennt alle paradiesischen Charakteristika, die in der Folge für die literarische Inselphantasie topisch geworden sind. Trotz der Lage am Äquator, auf die aus der ewigen Tag- und Nachtgleiche und dem Fehlen jeglichen Schattens am Mittag zu schließen ist, herrscht das ganze Jahr über mildes Klima. Der Boden ist reich an Öl, Wein und Früchten, die Menschen sterben im Alter von 150 Jahren sanft auf einer einschläfernden Wunderpflanze. Ein anderes Merkmal der Inselbewohner erwies sich indes geeignet, die Leser schon seit der Antike zu verblüffen, und man möchte meinen, daß es des historischen Umwegs über ein "kafkaeskes" Denken bedurft hat, um seiner paradoxen Logik zu entsprechen: Denn "sie haben eine Eigentümlichkeit bezüglich der Zunge, teilweise von Natur und angeboren und teilweise künstlich hervorgebracht; namentlich ist die Zunge über eine gewisse Länge doppelt, aber sie spalten den inneren Teil noch weiter, mit dem Ergebnis, daß die Zunge bis auf ihre Wurzel geteilt ist. Folglich können sie vielfältige Töne hervorbringen, und sie beherrschen nicht nur jede artikulierte Sprache, sondern auch die verschiedensten Vogellaute und überhaupt jede Art von Tönen. Aber das bemerkenswerteste ist, daß sie zu ein und derselben Zeit mit zwei verschiedenen Personen vollständige Gespräche unterhalten können und dabei sowohl auf Fragen antworten wie auf alle augenblicklichen Umstände entsprechend reagieren; mit einer Seite der Zunge unterhalten sie sich mit der einen Person und mit der anderen sprechen sie zur zweiten" (Diod.II.56,5f.).

2. Inselmythen

Als Inselmythen werden im nachfolgenden Zusammenhang zunächst solche Überlieferungen verhandelt, welche die Inselvorstellung nicht in das klassische Szenario einer Schiffererzählung einspannen. Eine solche methodische Differenzierung erscheint aus einem doppelten Gesichtspunkt sinnvoll. Erstens geht es darum, die Anschlußfähigkeit der Inselheterotopie an mythische und imaginäre Komplexe von einem Themenfeld zu differenzieren, das diese in der nachfolgenden Rezeption zwar dominant belagert, gleichwohl aber auf einem mythischen Subtext gründet, der es erst möglich macht und konfiguriert. Um die wesenhafte Funktion von Inseln im Netzwerk der in der Folgezeit darum gesponnenen nautischen Inszenierungen zu definieren, scheint es von daher geboten, deren mythische Verweisungen und Einbindungen zunächst unabhängig davon zu sichten. Zweitens kann mit einer gewissen Berechtigung festgestellt werden, daß die mit der Inselvorstellung operierenden Seefahrer- und Reisemärchen den engeren Bereich des Mythischen bereits aufgrund einer Reihe diesen sprengender Struktureigenschaften verlassen. Als Dokumente eines zivilisatorischen Verkehrszusammenhangs, ohne den sie nicht zu denken sind, partizipieren sie ungeachtet ihres märchenhaften Inhalts an einem Habitus der Aufklärung, der den Mythos aufhebt bzw. allenfalls auf dem Umweg einer literarischen Reisefiktion rekonstruiert. Es genügt, an Horkheimer/Adornos exemplarische Interpretation der Odysseus-Figur zu erinnern (Horkheimer/Adorno 1989, S.58ff.), um sich jenes historischen Wendepunkts zu vergewissern, an dem die Inselvorstellung sich aus einem explizit "mythischen" Kontext emanzipiert.

Der Zusammenhang dieses Vorgangs mit einer nautischen Ausdeutung von Inselmythen wird weiter unten ausführlich zu betrachten sein. Zunächst sind jedoch jene mythischen Netzwerke zu sondieren, die die Inselvorstellung unabhängig von einem darüber verhängten Schifffahrtsschema prägen. Eine Übersicht derselben rückt dabei insbesondere drei miteinander mehrfach verschränkte Bezugssysteme ins Blickfeld: eidetische Mythen, die real existierenden Inseln gelten, Ei-Kosmogonien und Sonnen-Mythen.

Das Weltei

Ein weltweit verbreiteter Mythos leitet die Entstehungsgeschichte von Inseln aus der naheliegenden Analogie eines auf dem Wasser abgelegten Eies ab. In Ozeanien ebenso wie auf Hawai führen die Eingeborenen die Entstehung der von ihnen bewohnten Inseln auf ein vom Urvogel zu Beginn der Schöpfung ins Meer gelegtes Ei zurück (Baumann 1955, S.276f.). Die analogen "Weltei-Mythen" treffen sich in der elementaren Idee, daß sich im Meer des uranfänglichen Chaos ein eiartiges Gebilde befand, welches sich später in Himmel und Erde geteilt hat und häufig mit der Vorstellung eines Urvogels verbunden wird, der es dort ablegte. Im Mythos der afrikanischen Hausa bebrütet der Riesenvogel Fufunda am Sonnenaufgangsort ein Ei, welches er im Augenblick der Schöpfung gelegt hat (a.a.O. S.271). Nach den orphischen Rhapsodien der Griechen "schuf der große Chronos im göttlichen Äther ein silberglänzendes Ei", aus dem der androgyne und geflügelte Phanes hervorging (Kirk u.a. 1994, S.26f.). Herodot übermittelt den dem

ägyptischen Benu-Mythos entlehnten Wundervogel Phönix, der alle fünfhundert Jahre von der arabischen Halbinsel nach Ägypten fliegt, um dort seinen in einem Ei aus Myrrhe einbalsamierten Ahnen im Tempel des Sonnengotts zu bestatten. Auch der von den Inselreisen Sindbad des Seefahrers bekannte Riesenvogel Ruch, der bei seinem Anflug die Sonne verfinstert und dessen Ei Sindbad zunächst für eine gigantische Palastkuppel hält, entspringt offenkundig diesem Topos und läßt einen dahinterstehenden Ursprungsmythos vermuten.

Verschiedene Versionen des Weltei-Mythologems sind auch in Indien anzutreffen. Nach "Shatapata-Brahma" erhitzten sich die Urwasser und ließen ein goldenes Ei entstehen. Aus diesem ging Prajapati (das All-Eine/ Brahma) hervor. Nach "Chandogya-Upanishad" entstand am Anfang aus dem Nichtseienden ein Ei. Es lag ein Jahr lang da, ehe es sich zerspaltete. Die obere, goldene Eischale wurde der Himmel, die silberne untere die Erde. Nach einer weiteren Version schuf Brahma zuerst das Wasser, in das er dann seinen Samen legte. Aus diesem entstand ein goldglänzendes Ei, aus dem er selbst als der "Selbsterzeugte" hervorging. Er teilte das Ei daraufhin durch seine Gedanken in zwei Hälften - Himmel und Erde - und legte zwischen beide das Luftmeer (Baumann 1955, S.268ff.).

Auch ein nachwirkender griechischer Insel-Mythos lädt ein, ihn auf eine zugrundeliegende Ei-Metaphorik hin zu interpretieren, wenngleich schwerlich zwingend ausgesagt werden kann, inwieweit er tatsächlich unmittelbar einer Ei-Kosmogonie entspringt: Die Erzählung von der "Schaumgeburt" der Aphrodite assoziiert das Ei, wenn man so will, sogar in drei übereinandergeschichteten Varianten - zunächst als den "Schaum" (das Sperma bzw. den Phallus des Uranos), der bei der Entmannung des Urgottes ins Meer tropft, sodann in der als untere Eihälfte vorzustellenden "Muschelschale", auf der die "Schaumgeborene" aus dem Meer fährt, und schließlich im insularen Ursprungsort der Göttin.

Sonneninseln

Eine spezifische, in den erwähnten Beispielen bereits angeklungene Variante des Mythos, derzufolge die Sonne mit dem uranfänglichen Weltei identifiziert wird, bringt diese mit einem weiteren Komplex insularer Mythen in Zusammenhang. In den Schöpfungsmythen von Hermopolis und Theben geht der Sonnengott aus dem Ei einer als "große Schreierin" titulierten Nilente (in jüngeren Fassungen eines männlichen "Gackerers") hervor (vgl. Eliade 1964, S.81). Doch auch ohne das Medium des Eies verbindet die altägyptische Mythologie den Schöpfungsort mit der Vorstellung einer Urinsel der ersten aufgehenden Sonne. Die bedeutenden Orte Ägyptens stritten sich regelrecht um die Ehre, jener erste Erdboden zu sein, der aus den Urwassern des "Nun" hervorstieg.

So war die beim Bau des Assuan-Staudamms versunkene Nilinsel Philae ihren Bewohnern die "Stadt Philae, die aus dem Nun hervorkam, die sich über die Fluten erhob, die einst entstanden, als noch nichts war, als die Welt in absoluter Finsternis lag" (ebenda). Heliopolis erinnerte die Urinsel der Schöpfung in dem "Sandhügel" Benben und dem dort gefundenen "Urstein", den man für den versteinerten Samen des Schöpfergotts Atum hielt. "Hermopolis rühmt sich seines 'hohen Hügel', seiner 'Feuerinsel'. Ta-tenen,

'die Erde, die sich erhebt', ist die ursprüngliche Gestalt Ptahs und der Boden von Memphis: der Gott 'hat das feste Land gemacht, um sich darauf zu stellen, beim Ersten Mal, als er entstand'. Als Theben Hauptstadt geworden war, wurde es natürlich gleichbedeutend mit 'dem Hügel, der im Anfang über den Nun gestellt wurde'... Die großen Orte Oberägyptens standen nicht zurück: Esne, Ombos, Elephantine besaßen auch ihren 'Hügel', Dendera war 'der Hügel der göttlichen Mutter' (die der Urkuh angeglichene Hathor) und 'das Reich, wo Re war seit dem Ersten Mal'. Edfu war der emporgetauchte kleine Hügel Harachtes (der Sonne) oder genauer der Ort, an dem über den Wassern der 'Schwimmer' (ethô) erschien..." (Eliade 1964, S.55).

Auch der babylonische Schöpfergott Ea, welcher in Personalunion als "Mummu" ("Schöpfer") und "Nin-igi-ku" (das "strahlende Auge" der aufgehenden Sonne) firmiert, beginnt mit der Festlegung einer Urinsel sein Schöpfungswerk (vgl. Riemschneider 1953, S.20). Nachdem er die von ihm geschaffene Insel mit seinem Phallus bewässert hat, verwandelt sie sich in das paradiesische "Dilmun", wo die wilden Tiere zahm sind und es keinen Tod, keine Krankheit und kein Altern gibt (a.a.O. S.219).

In der mythischen Verortung einer am Aufgangsort der Sonne situierten Urinsel nimmt offenkundig auch jener von der antiken Literatur fortgeschriebene Topos einer südöstlichen Paradiesinsel seinen Anfang, der bis auf die neuzeitliche Inselliteratur maßgeblich gewirkt hat. Die pythagoräische Identifikation der "Inseln der Seligen" mit Sonne und Mond (vgl. Kirk u.a. 1994, S.256) steht für diese Anschlußstelle ebenso ein wie die von Homer angeliehene Vorstellung eines am Sonnenaufgangsort residierenden, von den Göttern geliebten Volkes der "Äthiopen" (Il.1,423/23,206/ Od.1,22f.). Homers uneindeutige Bemerkung, wonach diese sagenhaften Urmenschen "geteilt" sind "nach der auf- und der untergehenden Sonne" (Od.1,23f.), läßt nicht zuletzt an jene paradoxe Doppelzüngigkeit denken, die Iambulos den äthiopischen Sonneninsulanern in der Folge attestiert.

Der von Iambulos, Euhemeros und Heliodor gepflegte literarische Topos einer südöstlichen "Sonneninsel" fusioniert den "äthiopischen" Sonnenaufgangsort mit der eben dort vermuteten Insel "Aia", auf der Homer die mythische Kirke plazierte. Deren Veranlagung in einem äußersten Osten (Od. 12,3f.) wird in der Odyssee zusätzlich durch die Genealogie der Kirke gestützt, die Tochter des Helios und der Okeanide Perse und mithin eine Figur des Sonnenaufgangs selbst ist (Od. 10,138f.). Darüberhinaus wird "Aia" mit dem von Aietes und dessen Tochter Medea beherrschten, ebenfalls weit im Osten gelegenen (erst später auf Kolchis bezogenen) Schauplatz identifiziert, zu dem die Argonauten auf der Suche nach dem "Goldenen Vlies" reisten. Die klassische Philologie hat diese Szenarien entsprechend als Variante des verbreiteten orientalischen Märchentypus einer Reise in das am Sonnenaufgangsort gelegene "Goldland" interpretiert. Ein altindisches Märchen aus dem "Somadeva" etwa, auf das Radermacher hinweist, erzählt die der Kirke-Episode analoge Geschichte des schiffbrüchigen Brahmanen Saktideva, welcher von einem "Fischerkönig" der in einer "goldenen Stadt" residierenden "Feenkönigin" zugeführt und deren Gatte wird (Radermacher 1916, S.57).

Zu den markanten literarischen Anleihen der südöstlichen Sonneninsel gehört neben dem von Homer zitierten mythischen "Aia" und Iambulos' erwähnter Reisefiktion die - ebenfalls von Diodor überlieferte -

"Heilige Urkunde" des Sizilianers Euhemerus von Messene (um 340 - um 260). Die mit Elementen der platonischen Staatslehre verwobene Erzählung des Euhemerus berichtet von einer jenseits des "glücklichen Arabien" gelegenen Insel namens "Panchaia" und deren Bewohnern. Auf einem Berg der Insel befindet sich ein Tempel des Zeus Triphylaios, den dieser selbst errichtet hat und der auf einer goldenen Säule die Genesis und die Taten des Uranos, Kronos und Zeus summarisch verzeichnet (Diod. VI.1,4ff.). Ein weiteres Beispiel literarischer Aneignungen der mythischen Sonneninsel geben die "Äthiopika" Heliodors, deren Autor immerhin nichts geringeres behauptet, als höchstselbst dem Geschlecht des mythischen Sonnengottes zu entstammen (Heliodor 1962, S.218). Heliodor schildert die äthiopische Hauptstadt Meroe als "auf einem Inseldreieck" gelegen, das von "drei schiffbaren Strömen, dem Nil, dem Astaborras und dem Asasobas, umflossen wird... Die Insel ist von außerordentlicher Größe und besitzt Festlandcharakter. Ihre Länge beträgt dreitausend, ihre Breite eintausend Stadien. Große Tiere leben darauf, unter anderem Elefanten, und Bäume gedeihen hier, wie man sie anderwärts nicht kennt. Abgesehen davon, daß die Palmen eine ungewöhnliche Höhe erreichen und sehr große süße Datteln tragen, erreichen Weizen und Gerste eine Höhe, daß ein Mann zu Pferde, stellenweise selbst ein Kamelreiter, sich darin verstecken könnte. Die Ernte ergibt das Dreihundertfache der Aussaat ..." (a.a.O. S.193).

Göttliche Androgynie

Neben der literarischen Erbschaft südöstlicher "Sonneninseln" ist eine weitere nachwirkende Figur festzuhalten, über die sich die babylonischen und altägyptischen Urinselmythen dem antiken Denken vermitteln: So hat der androgyne Schöpfergott Ea nicht nur die älteste überlieferte Paradiesinsel auf dem zitierten Wege einer phallischen Bewässerung erzeugt, sondern darauf ein Kind zur Welt gebracht, das als hermaphroditisches Urwesen mit vier Augen und vier Ohren erscheint. Ganz ähnlich heißt es vom heliopolitanischen Schöpfergott Atum im Spruch 527 der Pyramidentexte: "Seinen Phallus ergreifend, ergoß er sich, um die Zwillinge Schu und Tefnet zu gebären" (Hart 1993, S.17). Die Engführung einer kosmogonischen und anthropogonischen Erzählung, wie sie diese Identifikation von Urinsel und Urwesen vorstellt, wird von einer Vielzahl weiterer, dem Umkreis der Weltei-Mythen zuzurechnender Darstellungen favorisiert. Die entsprechende Gleichung von Sonne und Männlichem bzw. Erde und Weiblichen ist als gegenseitiges Erklärungsmuster von Welt und Geschlechtlichkeit nicht nur in Griechenland und im Alten Orient, sondern auch in Afrika, Ozeanien und im Alten Amerika verbreitet (Baumann 1955, S.374). Sie hat sich über den androgynen Phanes der orphischen Ei-Kosmogonien auch jener berühmten Stelle in Platons "Symposion" eingeschrieben, in welcher der Komödiendichter Aristophanes den Mythos der ursprünglich kugelförmigen menschlichen Geschlechter erzählt. Dort heißt es:

"Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen. Und vier Hände hatte jeder und Schenkel ebensoviel wie Hände und zwei Angesichter auf einem kreisrunden Halse einander genau ähnlich und einen gemeinschaftlichen Kopf für beide einander gegenüberstehenden Angesichter und vier Ohren, auch zwei Schamteile und alles übrige, wie es sich hieraus ein

jeder weiter ausbilden kann. Er ging aber nicht nur aufrecht wie jetzt, nach welcher Seite er wollte, sondern auch wenn er schnell wohin strebte, so konnte er, wie die Radschlagenden jetzt noch, indem sie die Beine gerade im Kreis herumdrehen, das Rad schlagen, ebenso, auf seine acht Gliedmaßen gestützt, sich sehr schnell im Kreise fortbewegen. Die drei Geschlechter gab es aber deshalb, weil das Männliche ursprünglich der Sonne Ausgeburt war und das Weibliche der Erde, das an beidem teilhabende aber des Mondes, der ja auch selbst an beiden teilhat. Und kreisförmig waren sie selbst und ihr Gang, um ihren Erzeugern ähnlich zu sein" (Symp.189e ff.).

Lotos

Die von Platon beschriebenen Urwesen mit acht, im Radschlag einen Kreis zeichnenden Gliedmaßen vermitteln die Vorstellung einer urprünglichen Androgynie (wenn man an entsprechende östliche Mandalas denkt) einem weiteren, dem Insel-Ei-Sonne-Komplex nahestehenden Mythenkreis, der zuerst im Alten Ägypten und von dortaus über den ganzen Orient eine wichtige Rolle gespielt hat: demjenigen des Lotos. Die Blüte der Seerose, die sich bei Sonnenaufgang öffnet und bei Sonnenuntergang schließt, galt als hervorragendes Sinnbild der am Anfang der Welt aus dem Urwasser steigenden Sonne. Der ägyptische Mythos besagt, daß der uranfängliche Lotos sich auf einer Insel namens "Iu-neserser", wörtlich der "Insel des Aufflammens" entfaltet hat, die die Überlieferung mit dem "hohen Hügel" von Hermopolis identifiziert. Der große Teich des dortigen Tempelbezirks gilt in den Texten als Restbestand des Urgewässers, aus dem sich die Sonne in Gestalt einer Lotosblüte erhob (Eliade 1964, S.74ff.).

In einer Reihe von Dokumenten werden Insel und See von Hermopolis zudem ausdrücklich auf eine Ei-Kosmogonie assoziiert. In Hymnen des Neuen Reiches heißt es vom Sonnengott, daß seine erste Wohnstätte der Hügel von Hermopolis war und er sich als "Kind der Acht" (Urgötter von Hermopolis) aus einem "geheimnisvollen Ei" erhob (a.a.O. S.81). Bildnerische Darstellungen zeigen den aus der Blüte des Lotos aufsteigenden Gott in Gestalt eines strahlenden Kindes. Eine Inschrift im Hathor-Tempel von Tentyra lautet: "Die Sonne, welche von Anbeginn an besteht, steigt wie ein Falke empor aus der Mitte ihrer Lotosknospe. Öffnen sich die Türen ihrer Blätter in saphirfarbigem Glanze, so hat sie geschieden die Nacht von dem Tag. Du steigst empor wie die heilige Schlange als lebendiger Geist, die Anfänge schaffend und strahlend in deiner herrlichen Gestalt in der Barke des Sonnenaufgangs" (Brugsch 1891, S.103f.).

Die Deutung des Lotosstengels als Phallus des zerstückelten und ins Wasser geworfenen Osiris verbindet diesen Mythos überdies mit dem Vorstellungskreis der altägyptischen Phallophorien, der später mit dem des griechischen Dionysos-Kults identifiziert worden ist. Die ikonographische Analogie rückt den mythischen Anhang des Lotos von hier aus einer Reihe ägyptischer und orphischer Kosmogonien nahe, die das uranfängliche Weltelement anstelle eines "Urvogels" einer mythischen "Urschlange" zuschreiben (vgl. Baumann 1955, S.269). Auch altindische Yoga-Lehren setzen den Lotos explizit zu den Symbolgehalten von Phallus und Schlange in Bezug (vgl. Parrinder 1991, S.48). (Ägyptische und orientalische Mythen haben

diese ikonographische Korrespondenz schließlich auf das naheliegende Substitut des Weinstocks ausgedehnt, von wo sie bis auf die Ikone des Paradiesbaumes und das christliche Abendmahl abstrahlt/ vgl. Chatelain 1981, S.292).

Die Insel des ka

Ein in Moskau aufbewahrter ägyptischer Papyrus vom Anfang des 2. Jahrtausends ist geeignet, die Erbschaft dieses mythischen Netzwerkes auf die literarischen Inselphantasien der Antike unmittelbar zu illustrieren: In der darauf verzeichneten Erzählung rettet sich ein schiffbrüchiger Seefahrer als einziger einer Mannschaft von 120 Leuten auf eine einsame Insel, die angefüllt ist "mit allen schönen Dingen" und wo er sich von Unmengen an reifen Feigen, Weintrauben, Gurken und anderem Gemüse sowie sich tummelnden Vögeln und Fischen ernährt. Als er ein Brandopfer entzündet, um den Göttern für sein Überleben zu danken, erscheint ein 16 Meter langer Schlangengott mit Schuppen aus Gold, Augenbrauen aus Lapislazuli und einem meterlangen Kultbart. Drohend verlangt er von dem Seemann Auskunft darüber, wie er auf seine Insel gelangt sei, ehe er - von dessen wahrheitsgemäßer Erzählung befriedigt - ihn im Maul zu seiner Wohnung trägt. Dort wird dem Seemann offenbart, daß er es göttlicher Macht verdanke, auf der "Insel des ka" (je nach Lesart: Insel der "spirituellen Lebensenergie"/ Insel der "Erscheinungen"/ "verwünschten" Insel) gelandet zu sein, und daß er nach einem viermonatigen Aufenthalt nach Hause zurückkehren werde, um dort sein Leben den Regeln gemäß zu beschließen. Mit parabelhaften Erzählungen aus der Inselgeschichte preist der Schlangengott die Freuden eines glücklichen Familienlebens. Dann gibt er sich als "Fürst von Punt" zu erkennen, womit das Geschehen im Gebiet zwischen ostafrikanischer Küste und der Region des Flusses Atbara lokalisiert wird, aus dem Ägypten seinen Weihrauch und andere Güter bezog. Der Gott prophezeit, daß die Insel sich nach der Heimkehr des Seemanns in Wasser verwandeln und verschwinden werde. Mit einer Schiffsladung von Myrrhe, Ölen, parfümierten Salben, Schminke, Giraffenschwänzen, Elfenbein und Tieren ausgestattet, sieht der Seemann nach vier Monaten tatsächlich ein Boot und gelangt zurück in die Heimat (vgl. Hart 1993, S.136ff./ Lanczkowski 1986, S.21).

Die altägyptische Erzählung der "Insel des ka" stellt das älteste überlieferte Beispiel einer literarischen Verwertung mythischer Inselimages dar und gibt ein Musterbeispiel der entsprechenden Übersetzungsstrategien. Rein ikonographisch betrachtet legt der mit Schuppen aus Gold und Augenbrauen aus Lapislazuli ausgestattete Schlangengott nahe, ihn in den Umkreis des ägyptischen Lotos- und Sonnenkultes zu verweisen: Sein Erscheinungsbild erinnert die für Opferzwecke gefertigten künstlichen Lotosblumen, deren Blütenkelche mit Gold verziert und Blütenblätter aus Lapislazuli gefertigt waren (vgl. Eliade 1964, S.76). Andererseits ist derselbe ägyptische Text vonseiten der philologischen Forschung als mögliche Quelle der homerischen Odyssee kenntlich gemacht worden (Radermacher 1916, S.38ff.). Er kann von daher als Gelenkstelle mythischer und literarischer Inselreden gelten und markiert - vor allem in der topographischen Verschiebung an einen südlichen Weltrand - die Operationen, vermittels derer sich die

altägyptischen Urinselvorstellungen einer literarischen Inselphantasie vererben.

Es liegt nahe, von hier aus nach weiteren Bezugnahmen der Odyssee auf die ägyptischen Urinsel- und insbesondere Lotosmythen zu fragen, wie sie das hermetische Kraut "Moly" - gleich dem weißen ägyptischen Lotos von schwarzer Wurzel und weißer Blüte - und vor allem der Name der "Lotophageninsel" suggerieren. Insbesondere der letztere lädt unmittelbar dazu ein, ihn dem Netzwerk der um den Lotos wuchernden mythischen und ikonographischen Übertragungszusammenhänge zuzuschlagen, schon deswegen, weil Homer den umrätselten Lotosverzehr ausdrücklich mit der Vokabel "anthinon eidar", also "Blütenesser", klassifiziert (Od. 9,84). Auch die opiumähnliche Wirkung des Lotosgenusses ist bekannt genug, um sich darüber zu wundern, daß die gängige Philologie diese naheliegendste aller Lesarten der homerischen "Lotophagie" übersieht. (Im übrigen wird bereits in Sargtexten aus der Zeit des Mittleren ägyptischen Reiches das im Lotos figurierte Ursprungsmoment mit der Vision einer bevorstehenden Speisung verknüpft/ vgl. Assmann 1990, S.169).

Es führte indes über unsere Kompetenz und unser Thema gleichermaßen hinaus, diesen und anderen denkbaren Anschlüssen Homers an altägyptischen Kulte und Mythenkreise im einzelnen zu folgen. Wir begnügen uns mit der für unseren Zusammenhang hinreichenden Feststellung, daß die Inselvorstellung vor ihrer nautischen und literarischen Einsetzung mit einem Komplex mythischer Referenzen aufgeladen worden ist, den die Stichworte Urinsel - Weltei - Androgynie - Sonne - Lotos - Nahrungsautomatismus in grobem Umriß beschreiben.

Coincidentia oppositorum

Es ist offenkundig das mythische Bemühen um eine Versöhnung phänomenaler Oppositionen, in dessen Zusammenhang sich die Insel als Zuschreibungsort eines legendenumwobenen Anderen etabliert. Ihre ambivalente Tendenz zur denkbar einfachen Form einerseits und immanenten Heterogenität andererseits empfiehlt sie als synthetische Denkfigur, die eine Reihe elementarer Antagonismen - wie etwa die von Erde und Sonne, männlich und weiblich - aufeinander bezieht und diskursiv vermittelt. Sie steht darin einer numinosen "coincidentia oppositorum" nahe, wie sie sich in den Figuren eines gleichzeitig zornigen und gütigen, männlichen und weiblichen Gottes als universeller Topos mythischen Denkens manifestiert. Die an den literarischen Adaptionen mythischer Inselvorstellungen zu beobachtende semantische Verunsicherung, die auf die Rede selbst abfährt und sich darin wiederholt, wird in dieser schon den Inselmythen eignenden Tendenz zur Mehr- und Doppeldeutigkeit offenkundig präfiguriert.

Zudem bietet sich die Heterotopie der Insel vorzüglich einer "heterochronischen" Lesart an und erweist sich von daher geeignet, einen mythischen Ursprungsraum zu vertreten. Die literarischen Übersetzungen dieses der Inselvorstellung eingeschriebenen Ursprungsszenarios in ein räumlich-geographisches Jenseits kommen darauf offenbar in der wiederkehrenden Formel eines einjährigen Aufenthaltes ihrer Helden auf der legendären Insel zurück. Die ausdrücklich einjährige Verweildauer - beispielhaft in der Kirke-Episode der Odyssee (Od.10,467ff.) - legt nahe, auf den Jahreszyklus traditioneller Fruchtbarkeitskulte verstanden

zu werden. Eine Reihe von keltischen Insellegenden rückt sie überdies in ein die historische Zeit explizit transzendierendes Deutungsmuster ein: So hält sich der Held in dem aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammenden "Imram Brain" - der Überlieferung einer Reise auf die atlantische Paradiesinsel "Emain" - ebenfalls ein Jahr auf der Insel auf, stellt aber nach der Rückkehr fest, daß es in Wirklichkeit viele Jahre gewesen sind (Lanczkowski 1986, S.40). Die kultische Formel des einjährigen Aufenthalts wird derart mit der einer mythischen Vorzeitlichkeit der verhandelten Inseln harmonisiert und bezeugt ihre in die räumliche Distanz eingegangene Heterochronie. In ähnlicher Art und Weise kann die antike Vorstellung eines verinselten Totenlandes als Übersetzung eines mythisch-vorzeitlichen auf einen räumlich-jenseitigen Schauplatz aufgefaßt werden.

Elysion

Noch Homer sagt von dem die Heroen am Ende ihrer Tage beglückenden "Elysion" an keiner Stelle, daß es auf einer Insel gelegen sei. Erst von Hesiod und Pindar wird die Identifikation des heroischen Totenlandes als "Insel der Seligen" ausgesprochen und von letzterem mit der daselbst gelegenen Burg des Goldalterherrschers Kronos, mithin der Evokation eines Ursprungsraumes, assoziiert. Tatsächlich ist die Vorstellung einer Toteninsel ohne die spiegelbildliche Referenz auf einen gleichfalls inselhaften Ursprungsraum gar nicht zu denken und weist von daher auf die ägyptischen Jenseitsvorstellungen zurück. Deren Verlegung an den Rand der Ökumene gehorcht offenbar derselben an der altägyptischen Reiseerzählung beispielhaften Projektion einer vorzeitlichen Ursprungslandschaft auf eine äußerste geographische Ferne.

Womöglich kommt Pindars dekorative Schilderung einer "Insel der Seligen" sogar ganz unmittelbar auf den Urtelos der ägyptischen Sonnenmythen zurück. In der entsprechenden Formulierung der "Zweiten Olympischen Ode" heißt es: "Soviele es aber vermochten, dreimal auf jeder der beiden Seiten/ verweilend, fern ganz von Unrecht zu halten/ die Seele, ziehen hinauf den Zeusweg zum/ Kronosturm; dort umatmen/ die Insel der Seligen ozeanische/ Lüfte; Blüten flammen von Gold,/ die einen am Land von schimmernden Bäumen herab,/ das Wasser nährt andere,/ mit deren Ketten sie Arme umflechten und Kränze..." (Ol.2,68 ff.). - Angesichts der manifesten Referenzen der antiken Inselvorstellungen auf solare Ursprungsmythen fällt es schwer, bei der Pindars "Insel der Seligen" dekorierenden Wasserpflanze nicht an den Lotos und die in seinen rituellen Sträußen verkörperte aufsteigende Sonne zu denken.

Stellt man eine solche Referenz in Rechnung, muß es umso bemerkenswerter erscheinen, daß derselbe Dichter mit einer ganz ähnlichen Metapher an anderer Stelle seine eigene Muse charakterisiert. In seiner 7. Nemeischen Ode heißt es: "Kränze winden ist leicht, laß ab! Die Muse/ leimt dir mit Gold und weißem Elfenbein zusammen/ auch die Lilienblüte, die aus dem Meertau sie hob" (Nem.7,77 ff.). Eine philologisch einleuchtende Begründung dafür, warum Pindars "Lilienblüte" - "leirion anthemon" - hier eine sinnbildliche "Koralle" aussagen soll, wie immer wieder behauptet wird, bleibt die gängige Literatur schuldig. Einschlägig ist vielmehr, daß der Lotos in der griechischen Literatur häufig genug als "krinea",

d.h. ebenfalls als "Lilie" angesprochen worden ist (vgl. Pauly 1927, 13.Bd., S.1518ff.). Der Fortgang der Untersuchung wird zeigen, daß Pindar - vielleicht - der erste, aber beileibe nicht der letzte Dichter gewesen ist, der auf den Zeichensatz mythischer Urinseln nicht nur als ein naheliegendes Thema von Dichtung, sondern zugleich als Ikone der eigenen Autorschaft referiert.

3. Inselreden - Inselreisen: Das Paradigma der Odyssee

Es ist bereits festgestellt worden, daß der aufklärerische und globalisierende Impetus der Seefahrt eine historische Zäsur markiert, mit welcher auch die davon betroffene Inselvorstellung den engeren Bereich einer mythischen Ausdeutung verläßt. In ihrem spezifischen Verhältnis zur mythischen Überlieferung begegnet die Seefahrt dabei der Funktion der Schrift, mit deren Erscheinungsdatum sie historisch notwendig mehr oder weniger zusammenfällt. Wie die Schifffahrt spannt auch eine verschriftete Literatur die mythische Inselvorstellung vor das Raster einer lesbaren Wirklichkeit. Im selben Maße, in dem die Reichweite der Schiffe den Mythos an den äußersten Weltrand verlegt, überweist ihn die schriftliche Aufzeichnung in den Grenzbereich eines vom Dichter verwalteten archaischen Restbestands. Die homerische Odyssee legt davon Zeugnis ab, wie der Verlust des Mythos und die Gründung der Literatur mit einer schiffbaren Verkehrsanbindung vormals jenseitiger Weltgegenden zusammenfällt und sich dieser solidarisiert.

Jenseits des Ursprungs

Die altgriechische Dichtung selbst hat den historischen Einschnitt der Schifffahrt darin festgehalten, daß sie ihn auf die mythische Degressionsvorstellung assoziiert. Wenn das "goldene Zeitalter" - wie die griechischen Dichter einhellig bekunden - keine Schifffahrt kannte, dann offenbar deshalb, weil darin die geographische Wirklichkeit mit einem mythischen Ursprungs- und paradiesischem Wunschaum zur Deckung kam. Dagegen bereist Odysseus die Grenzen der Ökumene, weil er eine nachparadiesische Verfassung repräsentiert, die im Zwischenraum von Schiffen und Inseln die Leerstelle dieser vorgänglichen Einheit verfolgt. Der Seefahrer "durchpflügt" das Meer, wie die antiken Dichter gern sagen, und begibt sich damit in die Nähe der bäuerlichen Arbeit, die den Verlust des paradiesischen Nahrungsautomatismus bezeugt. So heißt es in Pindars "Zweiter Olympischer Ode" von den auf die "Insel der Seligen" Entrückten, daß sie ein "müheloseres Leben" empfangen, "nicht die Erde aufwühlend im Zugriff des Arms/ und nicht das Meerwasser/ zu leerem Lebensunterhalt" (Ol.2, 62 ff.). Und in der "Antigone" des Sophokles : "Vieles ist ungeheuer, nichts/ ungeheurer als der Mensch./ Das durchfährt auch die fahle Flut/ in des reißenden Südsturms Not;/ das gleitet zwischen den Wogen,/ die rings sich türmen! Erde selbst,/ die allerhehrste Gottheit,/ ewig und nimmer ermüdend, er schwächt sie noch,/ wenn seine Pflüge

von Jahre zu Jahre, wenn/ seine Rosse sie zerwühlen" (Ant.332ff.).

In der metaphorischen Engführung von Ursprungsinsel, Nahrungserwerb und Schifffahrt wird von der antiken Dichtung schließlich ein weiterer Paradiestopos dankbar aufgegriffen, den der alte Orient seit jeher mit Inselvorstellungen verbindet: das Mythologem einer Jugend oder Unsterblichkeit verleihenden Pflanze oder Speise. Schon in einem Fragment aus dem 3. Jahrtausend wird die Paradiesinsel "Dilmun", auf der der babylonische Schöpfergott Ea seine Wohnung hat, als Ursprungsort eines "Krautes des Lebens" genannt. Im Gilgamesch-Epos gelingt es dem Helden, dieses sagenhafte Kraut mithilfe seines auf eine Insel "an der Ströme ferner Mündung" entrückten Ahnen Ut-napischtim zu pflücken, in deren Nähe es auf dem "Meeresgrund" gedeiht (Schmökel 1980, S.105). Während Gilgamesch jedoch ein Bad nimmt, wird das Kraut von einer Schlange gefressen, die sich daraufhin vor seinen Augen (die alte Haut abstreifend) "verjüngt". Auch die chinesische Mythologie kennt das insulare "Unsterblichkeitskraut" und platziert es auf der Insel "Fang-chang" "in der Mitte des Ostmeeres" (Lanczkowski 1986, S.23).

Dieser mythische Hintergrund läßt ahnen, daß es sich ursprünglich nicht um einen schlichten Akt tugendhafter Enthaltensamkeit handelt, wenn Homers Odysseus etwa die seligmachende Lotosspeise und den Kräuterbecher Kirkes zurückweist. Mit Rücksicht auf den in der Schifffahrt ausgesprochenen Verlust des paradiesischen Ursprungs wiederholt er vielmehr dasselbe Versäumnis einer seligmachenden Speise, das die Paradiesvorstellung vom akkadischen Adapa-Mythos bis zum Garten Eden durchzieht. Wesentlich ist dabei, daß sich die versäumte Speise immer mit der Einsetzung einer symbolischen Ordnung verknüpft, d.h. sich als Folge einer falschen Wahl erweist: Adapa lehnt die "Speise des Lebens" ab, weil er zuvor gewarnt worden ist, er könne auch die "Speise des Todes" vorgesetzt bekommen; Adam und Eva essen zuerst vom "Baum der Erkenntnis" statt von dem des "Lebens" usw.usf. In diesem Topos der falschen bzw. verbotenen Speise nimmt der Mythos in gewisser Weise denselben unwiderruflichen Verlust einer uranfänglichen Einheit vorweg, der sich in Odysseus' Irrfahrt zwischen allesamt unmöglichen Paradiesinseln bezeugt. Sein paradoxer Kern besteht (wie der von Odysseus' insularen Enttäuschungen) darin, daß die gewählte Speise gleichsam "immer die falsche" ist, weil eine "richtige" überhaupt nicht im Voraus identifiziert werden kann. Im Akt der Objektwahl selbst wird offenbar, daß das darin ausgesprochene Begehren seine Erfüllung verfehlt und zu einem Manöver zwischen Skylla und Charibdis gerät. Die Schifffahrt teilt hiernach gleichermaßen das Schicksal eines nachparadiesischen Nahrungserwerbs wie das einer nachmythischen Literatur.

Inseln und Schiffe

Auch die Odyssee selbst hält die Konvergenz des verlorenen Goldalters mit der Etablierung der Schifffahrt in einer Reihe unmißverständlicher Anspielungen fest. Beispielhaft ist hier zuallererst die Insel der Kyklopen zu erwähnen, die die Mannschaft des Odysseus ebenfalls als paradiesische Ursprungslandschaft empfängt: "Weiter fuhren wir jetzt betrübten Herzens und kamen/ Hin zum Land der Kyklopen, die halt- und gesetzlos leben./ Keiner rührt eine Hand zum Pflanzen und Pflügen; sie stellen/ Alles anheim den

unsterblichen Göttern. Es wächst ja auch alles" (Od. 9,107f.). In unmittelbarer Nähe zum paradiesischen Nahrungsautomatismus der Kyklopeninsel wird auch das Fehlen der Schifffahrt vermerkt: "Nirgends finden sich Weiden und nirgends gepflügte Äcker,/ Keine Saat, kein Pflug berührt sie alle die Tage;/ Menschen leben dort nicht, es weiden nur meckernde Ziegen./ Denn die Kyklopen haben nicht Schiffe mit roter Bemalung,/ Schiffbaumeister halten sie nicht, daß sie mühevoll Schiffe/ Schüfen mit trefflichen Borden, die alle Geschäfte besorgen,/ Kämen von Stadt zu Städten der Menschen, wie ja so häufig/ Männer, um sich zu treffen, auf Schiffen die Meere befahren" (Od.9,122f.).

Das Paradies der Kyklopen wird mit dem Eintritt des Odysseus in einer Reihe ähnlich ambivalenter und unverkennbar dionysisch konnotierter Szenen entzaubert, wie sie an Kirkes Aiaia zu beobachten waren. Doch übergipfelt der Ausgang der Polyphem-Episode diese in einer Szene, die die paradiesische Verheißung in einem radikalen und gleichsam doppelten Zivilisationsakt durchstreicht: Nachdem der "reddebegabte" Held den "gesetzlosen" Polyphem durch seine paradoxe Präsentation als "Niemand" in die Bodenlosigkeit der symbolischen Ordnung gestürzt hat, schreitet er zum bekannten Akt der Blendung, welcher uns hier nicht so ausdrücklich beschäftigen müßte, hätte der Dichter für dessen Werkzeug nicht ausdrücklich den Vergleich eines "Schiffsmasten" gewählt (Od.9,322). Dabei beläßt es Homer keineswegs bei dem einmaligen, etwa im Sinne einer zufälligen Metapher zu interpretierenden Bezug. Auch für den Vorgang der Blendung selbst, das Drehen des glimmenden Pfahles im Auge des Riesen, hat er den Vergleich des Schiffbaus parat: "Sie aber packten den vorne gespitzten Pfahl vom Ölbaum;/ Stemmten ihn grad in das Auge; doch ich stemmte mich aufwärts,/ Drehte, wie einer den Bohrer in Planken des Schiffes hineindreht;/ Unten packen sie an von links und rechts, mit dem Riemen/ Halten sie ihn in Bewegung; da läuft er immer und hält nicht -/ Gradso bohrten wir ihm das feurige Holz mit den Händen tief in sein Aug..." (Od.9,382ff.). B. Gladigow hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich Homer hier präzise an einen konkreten technologischen Vorgang des Schiffbaus anlehnt: "Hier wird der Schiffskiel mit dem Loch versehen, in das dann der Mast eingesetzt werden kann" (zit. nach Auffarth 1991, S.328). In aller Kürze gesagt: Auf dem Boden einer mythischen Urinsel statuiert ein "reddebegabter" "Niemand" die phallische Urszene der Schifffahrt.

Es kann an dieser Stelle nur angemerkt werden, daß die strukturelle Verschränkung von Goldaltervorstellungen, symbolischer Ordnung und der Kulturtat der Schifffahrt in der Odyssee auf das engste mit Elementen des antiken Mythos und Kultus des Dionysos korrespondiert. C. Auffarth hat diese insbesondere am Beispiel der Kyklopie überzeugend aufgewiesen und dargestellt (a.a.O. S. 309ff.). Die dionysischen Züge der odysseeischen Inseln und umgekehrt die Relevanz des Schifffahrtsmotivs und einzelner Mittelmeerinseln im Dionysosmythos deuten auf einen sublimen Diskurszusammenhang, der – wenn gleich selbst ambivalent und daher kaum eindeutig zu fassen - über die Antike hinaus gewirkt hat, und dessen Faszination vor allem die modernen Lektüren - beispielhaft Heinses, Hölderlins und Nietzsches - wiederentdeckt haben. Nicht zuletzt steht die unaufgelöste Ambivalenz der Inselszenen der Odyssee, wie sie in den Gestalten Polyphems, Kirkes und der Sirenen ins Auge fällt, derjenigen der dionysischen Mythen unverkennbar nahe.

Indes bedurfte es einer weit über unseren Zusammenhang hinausführenden philologischen Fragestellung, diese dionysische Referenz der antiken Inselvorstellung - ebenso wie die auf den in vielerlei Hinsicht verwandten Hermes - eingehend zu beleuchten. Die Frage, inwieweit jenes verkappte "Andere", daß die Moderne in der mythischen Gestalt des Dionysos und der Figur der Insel gleichermaßen wiederfinden sollte, sich schon im antiken Zusammenspiel beider Vorstellungskreise verrät, kann an dieser Stelle nur gestellt, aber nicht zufriedenstellend beantwortet werden. In jedem Fall bekundet der verschlagene "Niemand", dessen rhetorische und nautische Begabung in der literarischen Version der Odyssee den Schlußpunkt unter die kyklopische Vorzeit setzt, daß seine "persona" wie die des Dionysos (und im wahrsten Sinn des griechischen Wortes) eine "Maske" ist. Die List, mit der er den Kyklopen vorführt, beschließt sich dabei nicht in einem episodischen Effekt, denn sie fällt - in Gestalt des potentiell lügenden Odysseus - auf die gesamte Struktur der Apologe und damit auf die literarische Gestalt der Odyssee selbst zurück. Sie manifestiert darin die untrennbare Zwillingsgestalt, in welcher die Odyssee als Schifffahrt der Odyssee als Dichtung korrespondiert. Fahrt und Bericht erweisen sich als Lesarten einundderselben Sache, weil ihre symbolischen Operationen verwechselbar und mithin nicht voneinander zu trennen sind. R. Schlesier hat in diesem Zusammenhang auf den in der Gestalt des Odysseus evidenten Paradigmenwechsel hingewiesen, infolgedessen ein Typus des Reisenden und Erzählers den traditionell über einen spektakulären Tod begründeten Heroenstatus beerbt: "Die Authentizität des typischen epischen oder tragischen Heros wird erst durch seinen Tod verbürgt und kann nicht von ihm selber, sondern nur von anderen bezeugt und ausgeformt werden. Der unscheinbarere, ausschließlich im Leben und Überleben realisierte Heroenstatus des Reisenden, der von seiner Reise erzählt, erlaubt demgegenüber eine beispiellose Freiheit, Selbständigkeit und Selbstreflexion. Dabei entsteht eine neue, eine weniger pathetische, aber noch vertracktere Art von Authentizität. Eine Freiheit der Formung, der Erfindung, der Fiktionalität wird möglich, die nun selber Authentizität beanspruchen kann. Das bedeutet aber auch, daß Darstellungs- und Legitimationsgrenzen, die sonst für den epischen oder den tragischen Heros gültig sind, brüchig werden und nicht respektiert werden müssen, daß gewöhnliche Verbindlichkeiten sich auflösen, Wahrheitskriterien sich zu vervielfältigen scheinen, sich verkomplizieren und transformieren, mit anderen Worten, daß Authentizität zu einer Frage der Perspektive wird, der subjektiven und objektiven zugleich" (Schlesier 2003, S.135).

Die semantischen Widersprüchlichkeiten und Unsicherheiten von Odysseus' Inselreise spiegeln derart einen prekären Heroismus, der das einleuchtende Dokument seines eigenen Todes vermittels einer plausiblen Begründung seines Überlebens wettzumachen hat - und dabei kaum zufällig noch den Hades unbeschadet passiert. Der epische Held verschmilzt mit der Figur des berichterstattenden Dichters, der Handlungsort der Insel mit dem der Rede, die ihn zuallererst beschwört. Die Erzählungen sagenhafter Reisen, Schiffbrüche und Jenseitsländer, die in der Odyssee beispielhaft aufgehoben sind, verflechten die Insel auf diese Weise - und im selben Maße, wie sie sie dem traditionellen und beglaubigten Mythos entreißen - mit der Heterotopie des Schiffes, die in gewisser Weise ihr artifizielles Double, in gewisser Weise aber auch ihr radikal Anderes ist. Wo das Schiff vormalige Ferne in Nähe transformiert, ist es die

Insel (und mit ihr der Ursprung), die sich umgekehrt proportional dazu entfernt. Die Inselvorstellung konserviert, wenn man so will, ihre Heterotopie, die das Schiff in Frage stellt, in dem sie sich vor diesem an den Rand der Ökumene zurückzieht. Umgekehrt partizipiert das Schiff künftig an eben dieser Heterotopie, in dem es in denselben Grenzbereich vorstößt. Inselphantasie und Seefahrt verschmelzen zu einer Zwillingsgestalt, die die Nahtstelle mythischer und geographischer Räume sowie poetischer und "wahrer" Reden markiert.

Die Wege des Odysseus

Die mit dem Zeitalter der Seefahrt einhergehende Korrektur des Weltbildes ist mithin wesentlich durch eine Verräumlichung der mythischen Ursprungserzählungen charakterisiert, der sich die Inselvorstellung als prädestiniertes Medium empfiehlt. Das Paradebeispiel hierfür gibt die Erzählstruktur der Odyssee: schon die bis in die Gegenwart diskutierte Frage um deren Reiseroute genügt, von der Brisanz der darin verhandelten Topographie zu zeugen. Das geographische Paradox, demzufolge Odysseus aus der "westlich" ausgewiesenen Hemisphäre der Lotophagen-, Kyklopen- und Äolus-Inseln in nur sieben Reisetagen zu jener der Lästrygonen und unmittelbar darauf in den äußersten Osten Aiaías gelangt, ist schon antiken Interpreten wie dem Geschichtsschreiber Polybios aufgefallen. Seine plausible Erklärung mußte so lange scheitern, wie man der Versuchung unterlag, die Inseln der Odyssee überhaupt mit realen des Mittelmeers zu identifizieren.

Neuere Kommentare haben indes auf ein durchaus anderes Vorbild als die mediterrane Landkarte verwiesen, dem die Reiseroute der Odyssee folgt. Wenn Odysseus unversehens von West nach Ost gelangt und dabei allein jene unheimliche Stadt der Lästrygonen passiert, von der es heißt, daß der eintreibende Hirt den austreibenden ruft und von diesem gehört wird (Od.10,82f.), ist dies mit geographischen Analogien so wenig zu vereinbaren wie seine Überfahrt über den Okeanos in den Hades (Od.11,11ff.) und mit der Strömung des Okeanos nach Aiaía zurück (Od.11,639f.). Die Fahrten von West nach Ost sowie über und auf dem die Erde umschließenden "Ringstrom" bedienen sich vielmehr offenkundig an einem handgreiflichen mythischen Vorbild: demjenigen des Sonnengotts Helios, der, allnächtlich "in einer goldenen Schale den Okeanusstrom herumsegelt und so im Osten wieder gerade rechtzeitig vor dem Morgengrauen ankommt" (Kirk u.a. 1994, S.14). Eben dieses mythische "Gewässer hat auch Odysseus in die Nacht getragen. Die nächtliche Fahrt über den Ringstrom wiederholt in anderer Weise den Überschnitt, den Herakles im Sonnenkahn vollbracht hat" (Hölscher 1988, S.155).

Die dem Vorbild des Helios folgende Fahrt auf dem nächtlichen Okeanos schließt die östlichen und westlichen Inseln der Odyssee in einem Jenseits zusammen, das nicht nur die Gegend des Mittelmeeres, sondern der Geographie überhaupt transzendiert. Es ist der mythische Raum schlechthin, in den Odysseus einfährt: jenes unsichtbare Urgewässer, das der Sonnengott selbst schlafend passiert, um am nächsten Morgen daraus "aufzutauchen" wie aus der Lotos-Knospe des ersten Mals. Ohne daß der hungerissene Zuhörer/Leser es bemerkt, schließt die "Landkarte", die der Odysseus/Homer am Hofe des Alkinoos in

seinen Apologen entfaltet, zwei an und für sich unvereinbare Weltbilder an- und aufeinander: das der schiffbaren Mittelmeerwelt und das mythische eines im historischen Jenseits gelegenen Ursprungs. Die Inseln, die Odysseus bereist zu haben vorgibt und schildert, erweisen sich dank ihrer heterotopischen Qualität als Zauberformeln eines phänomenalen Täuschungsmanövers: sie sind so real wie imaginär, immerhin mögliche Orte und Repräsentationen eines mythischen Ursprungs, derer sich der Seefahrer und Dichter bemächtigt, indem er sich kurzerhand mit dem Sonnengott selbst identifiziert. Als dreieiniger Helios-Homer-Odysseus holt der Autor der Odyssee das imaginäre Potential mythischer Inselvorstellungen an den Horizont einer epischen Literatur.

Man sieht mit Blick auf die schon oben erwähnten literarischen "Sonneninseln" leicht, daß es dieses immer selbe Paradigma ist, daß die epochemachenden literarischen Inselreisen der Antike strukturiert. Die Sonneninseln des Iambulos, Euhemeros und Heliodor, deren Referenz auf das Programm der Odyssee nunmehr evident wird, bekunden ihr mythisches Vorbild (wo sie es nicht schon im Autornamen tragen) in der unmißverständlichen Passage jenes "äthiopischen" Transitraums, in dem Helios' Wagen und Pferde verharren, bis die frühgeborene Eos erscheint. Die vermutlich im ersten nachchristlichen Jahrhundert entstandenen 24 Bücher des Antonius Diogenes über die "Wunder jenseits von Thule" versuchen dieses Schema schließlich noch zu überbieten, indem sie ihm eine Weiterreise bis auf den Mond anschließen: In einer an die Odyssee angelehnten Handlung gelangen die Helden an den Ort des Sonnenaufgangs, zu den mythischen Nordvölkern und schließlich auf die ferne Insel Thule, von der der Geograph Pytheas (um 325 v. Chr.) berichtet hatte. Im letzten Buch läßt sie Antonius dann ins "Jenseits" dieser letzten Insel und bis in die Nähe des Mondes gelangen. Die Schilderung wird dabei durch einen Apparat von Anmerkungen und Literaturverzeichnissen unterstützt, der dem Leser die Realität der Handlungsorte und Begebenheiten beglaubigt. Sie statuiert das Paradigma einer in kosmische Jenseitsräume hinüberführenden Erzählung, das sich über die daran anschließenden Reisefiktionen des 17. und 18. Jahrhunderts der modernen "Science fiction" übermittelt hat.

Spielräume des Insularen

Die Bandbreite literarischer Inselschauplätze wird vom Vorbild der Odyssee im Zwischenraum von "Insula amoena" und "Insula terribilis" festgelegt - d.h. der landschaftlichen Einschreibung eines insularen Ursprungsraumes und der Reflexion seiner fragwürdigen Realität. Die archaische Struktur und mythische Vernetzung der Urinsel-Vorstellung wird im Rahmen dieses Spektrums auf die zentrale Denkfigur einer "Glückseligkeit" insularer Räume eingeschmolzen: Die Vision der "Insula fortunata" summiert und suspendiert gleichsam das Netzwerk mythischer Inselvorstellungen und legt es im Topos einer abstrakten Sehnsucht zusammen. Die vorgänglichen Inselmythen verblassen dabei bis auf einen fragmentarischen Restbestand, der zunehmend absurd und beliebig erscheinen muß, weil der Schlüssel seiner Signifikanz mit dem Mythos selbst verloren gegangen ist. Neben der Referenz auf ein archaisches Goldalter sind zuvorderst die markante Sonnenmetaphorik und eine verdiesseitigte Erotik als solche

Restbestände mythischer Bedeutungszusammenhänge auszumachen, die die literarischen Inselphantasien der Antike transportieren.

Bei aller weltlichen Überformung erinnern gerade die dem männlichen Helden auf den Inseln begegnenden Weiblichkeitsmuster eine nachwirkende mythische Quelle der literarischen Inselphantasie: die Zusammenlegung von Kosmogonie und Anthropogonie in ein und demselben insularen Ursprungsraum. Die idealtypischen Inselfrauen offerieren eine geschlechtliche Wiedervereinigung, die ihr numinos-androgynes Vorbild - wie oben gesehen - in der Figur der Insel selbst hat. Ihr Spektrum variiert dabei mit der Streubreite des Inselthemas selbst: von der an Schönheit, Wuchs und Anmut göttergleichen Jungfrau (Homers Nausikaa) über die inhärente Mehrdeutigkeit des Kirke/Kalypso-Typus bis zum männerver-schlingenden Ungeheuer der "Sirenen".

Das Schema der "Insula amoena" gibt gewissermaßen den diesseitigen Grenzwert der literarischen Inselphantasie vor, an dem sich ihr Glückseligkeitsversprechen auf eine landschaftliche Ästhetik überschreibt. Tendenziell wird der jenseitige Inselschauplatz darin an das Projekt seiner kulturpraktischen Realisierung überwiesen. Die Inselheterotopie konvergiert derjenigen des Gartens, wie denn auch Homers Schilderung der Insel Schéria (neben der des biblischen Paradieses) zum Urtext der abendländischen Gartenästhetik geworden ist:

"Nahe dem Tor, vier Morgen groß, begann dann der Garten./ Allseits war er umgeben von festem Gehege. Da wuchsen/ Hohe Bäume und blühten und strotzten von glänzenden Früchten./ Birnen, Granaten und Äpfel tragen die Bäume, es gibt auch/ Feigen von hoher Süße; Oliven wachsen und blühen./ Niemals geht eine Frucht hier verloren und nie gibt es Mangel/ Winter wie Sommer, im ganzen Jahr nicht; der täglich und stündlich/ Wehende Westwind läßt ja die Früchte hier wachsen, dort reifen./ Überreif wird Birne um Birne, Apfel an Apfel./ Traube hängt neben Traube und Feige drängt sich an Feige./ Dort aber wurzelt sein fruchtüberladenes Rebengelände./ Ein Stück dient als ebener Boden zum Trocknen der Trauben/ Wärmend trifft es die Sonne; die anderen werden geerntet./ Wieder andere gekeltert. Die Herlinge vorn an der Spitze/ Stoßen die Blüten erst ab, wenn andre zu dunkeln beginnen./ Weiter dann neben der letzten Reihe wachsen gepflegte/ Beete mit allen Gemüsen und prangen, als wär es für Jahre./ Quellen finden sich dort: die eine verteilt sich im Garten./ Anders gerichtet zum hohen Palast hin flutet die zweite/ Dicht bis zur Schwelle des Hofes. Dort schöpfen die Bürger ihr Wasser" (Od.7,112ff.).

Es bezeichnet die strukturelle Tendenz der amoenen Inseln, daß die entsprechenden ausführlichen Schilderungen Homers (Kalypso, Phäáken) den letzten Reisestationen vor der Heimkehr des Odysseus zugeordnet sind. Die hierin ausgesprochene Diesseitswendung reflektiert die Grenzposition, welche die "Insulae amoenae" im Spektrum der literarischen Inselphantasie besetzen: In dem Maße, wie die mythische Rückkopplung der Inselvorstellung abbricht, drängt sich deren paradiesisch-visionärem Gehalt die Anbindung an Konzepte einer realen und idealen Landschaft auf. Selbst dort, wo diese noch oder wieder mit der Suggestion einer äußersten Ferne operiert, erweisen sich der Fixpunkt der Landschaft und die tendenzielle Realisierbarkeit als relevant und bestimmend.

Demgegenüber ist es die dunkle andere Seite der Wirklichkeit, auf der jene bedrohlichen Inseln beheimatet sind, wo nichts als "der Wahrheit ähnliche Lügen" kursieren und ein kannibalisches Anderes die erhoffte Glückseligkeit verschlingt. Dieses "Andere", das der Dichter an den am weitesten jenseitigen Gestaden sieht (und welches selbst der Mantel der Unheimlichkeit nur dürftig kleidet), meint nicht einfach eine negative "Insula amoena" oder an den Grenzen mythischer Räume lauernde archaische Bedrohung. Es verweist vielmehr auf eine Unschärfe der Wirklichkeit selbst, die bewirkt, daß die darüber möglichen Reden sich kreuzen und durchstreichen, und die auf den Inseln seit jeher ihre Fahnen gehißt hat. Das unidentifizierbare Andere jeder Inselvorstellung, das der Mythos umkreist und der Seefahrer vor sich herschiebt, erfährt der Dichter im paradoxen Status seiner eigenen Rede, infolgedessen er die ersehnte "Insula fortunata" allemal verfehlt. Wenn die Inselphantasie als diesseitiger "locus amoenus" in den Grenzbereich von Dichtung und praktischem Gartenbau gerät, so überschreitet sie in der obskuren Insula terribilis ihre Vorstellung selbst. Sie markiert einen Phasensprung zwischen Welt und Sprache, an dessen hybrider Leerstelle die Ordnung der Dinge und Diskurse gleichermaßen versagt.

4. Derivate

Die literarische Funktionalisierung der Inselvorstellung in der Folge der homerischen Odyssee bezeugt, daß diese von Anfang an mehr als einen leicht zu habenden Schauplatz poetischer Fiktionen stellt. Vielmehr hält sie maßgebliche Operationen fest, auf denen Möglichkeit und Funktion von Literatur an der Schwelle von Mythos und Aufklärung gründen. Zugleich zeigte sich, daß die Inselphantasie über die engeren Bereiche des Mythos und der Literatur bereits im Rahmen der antiken Setzungen in zweifacher Richtung hinausgeht: in die einer landschaftlichen Ästhetik einerseits und andererseits einer ontologischen Fragestellung. Die Reichweite dieser Kodierungen und Tendenzen in Hinblick auf die Inselbezüge der neuzeitlichen und insbesondere modernen Kulturpraxis ist in der Folge zu erfragen.

Neben der im Spektrum von Insula fortunata, Insula amoena und Insula terribilis vorgegebenen motivischen Varianzbreite werden dabei Strukturmerkmale bestimmter Sujets und Gattungen zu beleuchten sein, die - auch ohne Kopplung an ausdrückliche Inselmotive - eine vom Paradigma der Odyssee bestimmte Typologie beleihen. Die programmatischen Codes, die die Odyssee der daran anschließenden Dichtung vorgibt, sind ebenso wie in den topischen Insulae selbst in einer Reihe diesen entlehnter Formalismen aufgehoben, die sich in der Folgezeit - maßgeblich in den Konzepten der Idylle, des Arkadienthemas und des hellenistischen Romans - verselbständigen. Es geschieht kaum zufällig, daß eben diese formalen Anschlüsse dem Themenkomplex der Inselphantasie bis auf die neuzeitliche Literaturgeschichte vorzüglich korrespondieren.

Der griechische Dichter Theokrit (etwa 300 - 260), an dessen sogenannte "Idyllen" insbesondere die Arkadiendichtung Vergils anschließt, ist - Zufall oder nicht - selbst auf einer Mittelmeerinsel, nämlich in Sizilien beheimatet gewesen. Zu den nachwirkenden Innovationen seiner Lyrik (und der übrigen frühen Bukoliker Bion und Moschos, letzterer ebenfalls Sizilianer) gehört der neuartige Fokus auf die Landschaftsbeschreibung, die in derselben Epoche auch als Gegenstand der Malerei entdeckt worden ist. Die Korrespondenz wird bereits in der Bezeichnung der Gattung manifest: der Begriff "Eidyllion" ist imaginär-optisch fundiert; er meint eine malerische Miniatur, ein "Bildchen". In diesem rühmen die Hirten einander den geeigneten Platz zum Singen. Dessen topische Ausstattung mit Wiese, Wasserfall oder Quelle, Schatten spendenden Bäumen, Vogelgesang und Geräuschen der Zikaden und Bienen begründet das nachwirkende Schema eines "locus amoenus".

Die Charakteristika dieses idyllischen Lagerplatzes schließen evident an die paradiesischen Naturschilderungen Homers (Alkinoos' Garten, Kirkes und Kalypsos Insel) an und verknüpfen diese mit den Projektionen eines wiederkehrenden "Goldenen Zeitalters" (immerwährender Frühling, spendende Erde) und eines sublimen erotischen Genießens: "Mögen uns zwei die Eroten mit gleichem Hauche begnaden/ und bei späteren Menschen stetsfort der Sang uns erstehen:/ 'Einst, bei den Früheren, waren ein Paar sie göttlicher Männer,/ liebeatmend der eine, so heißt's in lakonischer Sprache,/ liebetrinkend der andere, so sagen thessalische Leute./ Beide liebten einander in gleichem Bande. Da gab es/ wieder die goldene Zeit, als noch der Verliebte geliebt war" (Id.XII,10ff.). - Folgerichtig wird dem Inventar des anmutigen Ortes in der Idylle I auch die phallische Ikone zugeschlagen: "Komm, wir setzen uns hier an die Ulme, den Nymphen der Quelle/ und Priap gegenüber ..." (Id.I,21f.).

Wesentlich für die Konzeption der Idylle ist, daß sich ihr besungener Ort - gleichgültig ob am Meeresufer oder am Fuß einer Felswand - durch seinen "Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen bestimmt". Dem korrespondiert ihr "rein statischer" Charakter: "Der dahinter sich verbergende Wunsch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen, ist wohl der interessanteste Gesichtspunkt, unter dem die Idylle betrachtet werden kann. Das Problem der Darstellung des Statischen stellt sich insbesondere für ein weiteres konstitutives Element der Idylle: die Beschreibung von Kunstwerken. Im Idyll I füllt sie nicht weniger als 29 Verse" (Böschstein-Schäfer 1967, S.8f.).

Ähnlich wie der Garten, mit dem er eine Reihe unverkennbarer Korrespondenzen unterhält, bezeichnet der Locus amoenus der Idylle eine verdiesseitigte Paradiesinsel, einen abgeschlossenen Bezirk kulturlandschaftlichen Genießens. Der Fokus auf die Naturschilderung, der sich in den Stelen, Kunstgegenständen und in der poetischen Liebesklage der Hirten einem ästhetisch-idealischen Daseinsentwurf einbindet, säkularisiert die "Insula amoena" in der landschaftlichen Realität eines - wo auch immer situierten - "anmutigen Orts". Gleichwohl übernimmt dieser eine Reihe mythischer Formeln, die seine Herkunft aus dem Vorbild insularer Ursprungsräume unterschreiben: Goldalter, Nahrungsautomatismus, Phalluskult, paradiesische Zeitlosigkeit. In der vom Hellenismus geliebten Gestalt des in Galateia verliebten Kyklopen

erinnern Theokrits Idyllen VI und XI die vorbildliche Inselwelt der Odyssee; Idylle XIII bezieht sich auf die Argonautensage. Die (heute für unecht gehaltene) Idylle XXI schließlich begründet mit einer realistischen Schilderung des Fischerdaseins die von deutlichen Inselreferenzen gespeiste Spielart der Fischer-idylle.

Geistige Landschaften

Die in der Konzeption der Idylle zu beobachtende Diesseitswendung eines entrückten Inselglücks korrespondiert einer umfassenden geographischen Erschließung vormals mythisch besetzter Räume, die mit den um die Zeitenwende erschienenen "Geographica" Strabons manifest wird. Das paradiesische Klima wird seither auf der iberischen Halbinsel und das mythische Elysion auf den Kanarischen Inseln lokalisiert (vgl. Gatz 1967, S.184 f.).

Auch die in der berühmten 16. Epode des Horaz ausgesprochene Aufforderung an die römische Jugend, nach den "glücklichen und reichen Gefilden und Inseln" zu ziehen, ("arva beata petamus, arva divites et insulas"), "wo die Erde ungebaut jährlich die Gaben der Ceres liefert" (Ep.16,41ff.), ist vor dem Hintergrund einer derart fortgeschrittenen diesseitigen Verortung einstmals mythischer Räume zu lesen. Es scheint beinahe unmöglich, aus dem historischen Abstand darüber zu befinden, inwieweit sich die glückseligen Inseln Horaz' auf die schiffbaren Kanaren oder ein imaginäres hesperidisches Jenseits beziehen oder womöglich in einem zeitgemäßen Doppelsinn zwischen beiden denkbaren Referenzen navigieren. Schließlich ist eine weitere naheliegende Bezugsebene ins Auge zu fassen, die im Gleichschritt mit der Säkularisierung der mythischen Landkarte an Boden gewinnt und im unscharfen Zwischenraum zwischen Geographie und Legende ihren Platz nimmt: Mit der verweltlichten Landkarte der Zeitenwende geht ein unverkennbarer Zuwachs an poetischem Selbstbewußtsein einher, der sich gerade in den Odenbüchern des Horaz geltend macht, exemplarisch im bekannten Eröffnungsvers des dritten Buches:

"Odi profanum vulgus et arceo/ favete linguis: carmina non prius/ audita Musarum sacerdos/ virginibus puerisque canto" (Oden III,1,1ff.). Die Strophe des Horaz benutzt den auch in Platons "Symposion" (218b) und an anderer Stelle zitierten Eingangsvers eines orphischen Hymnus, welcher die Allmacht des Gottes preist, wendet diesen jedoch in eine kunstreligiöse und egomanische Metaphorik: Der Dichter zögert nicht, sich darin höchstselbst zum "Priester" zu weihen, der seine "nie gehörten Lieder" den Göttern zum Opfer bringt und dank einer numinosen Imagination die schamanische Funktion des "Sehers" beerbt. Der aus dem heiligen Laub des Bacchus gefertigte Dichterkranz gibt das Symbol einer quasi mythischen Qualität und Verortung der poetischen Inspiration: "Mich aber gesellt der Efeukranz, der Schmuck der Dichterstirn/ zu den Unsterblichen, mich trennen kühle Haine,/ mich die scherzenden Reigen der Nymphen und Satyrn/ vom Pöbel..." (Oden I,1,29 ff.). Vermöge seiner göttlichen Einbildungskraft verschifft sich der Dichter in eine mythische Ferne - der "äußerste Rand" der homerischen Inselreise spiegelt sich in einem innersten Quell "nie gehörter Lieder".

Es war Horaz' Zeitgenosse Vergil, der den so gezeugten Dichterparadiesen ein epochemachendes Pseudonym verliehen hat: "Arkadien". B. Snell hat den imaginären Ort dieses Namens treffend als "geistige Landschaft" charakterisiert: "Arkadien wurde entdeckt im Jahre 42 oder 41 v. Chr.; natürlich nicht das Arkadien, von dem es im Lexikon heißt: 'Das Mittel- und Alpenland des Peloponnes; es wird von allen Seiten durch zum Teil sehr hohe Randgebirge von den übrigen Landschaften der Halbinsel abgegrenzt und im Innern durch zahlreiche Bergzüge in eine Menge kleiner Kantone geschieden.' Dies banale Arkadien war seit je bekannt, ja galt für die Heimat des Urmenschen Pelasgos. Aber das ist nicht das Arkadien, an das heute alle denken, die den Namen hören: das Land der Schäfer und Schäferinnen, das Land der Liebe und der Dichtung. Dessen Entdecker ist Vergil. Wie er es entdeckt hat, können wir recht genau sagen... Der Historiker Polybios, der dem banalen Arkadien entstammte, hatte eine große Liebe zu seiner Heimat, und wenn es von diesem Land hinter den Bergen auch nicht viel Erbauliches zu erzählen gab, konnte er doch berichten (4, 20), daß die Arkader von früher Jugend an daran gewöhnt würden, sich im Singen zu üben, und daß sie mit großem Eifer mancherlei musikalische Wettkämpfe hielten. Das las Vergil, als er an seinen Hirtengedichten, den Eklogen, schrieb, und bezog es auf die arkadischen Hirten, denn Arkadien war Hirtenland und Heimat des Hirtengottes Pan, der die Syrinx erfunden hatte. So ließ er seine Hirten in Arkadien leben und dichten" (Snell 1993, S.257).

Die aus Theokrits Idyllen erborgte räumlich abgeschlossene und zeitlose Idealität, welche Natur, Kunst, Erotik und die Erinnerung an die "goldene" Vorzeit zusammenführt, wird von Vergil in die ebenso inselhafte Abgeschiedenheit der arkadischen Berge verpflanzt, mit der sie zu einer "Geistlandschaft" poetischer Imagination verschmilzt. Gerade mit seiner bekannten Verkündigung eines wiederkehrenden Goldalters in der vierten Ekloge erinnert Vergil die insulare Anschlußstelle dieser gleichsam "virtuellen" Landschaft. Der bekanntlich von sibyllinischen Apokalypsen inspirierte Text wiederholt beinahe alle tradierten Topoi eines insularen Ursprungsraumes: Tierfrieden (Ecl.IV,22), spendende Erde, das Ende von Pflügen und Schifffahrt (38ff.), das Aussterben "trügerisch-giftigen Krautwerks" (24f.) und als florale Repräsentanten einer Wiederkehr "saturnischer Herrschaft": Efeu, Baldrian, Akanthus und "Colocasia" - den indischen Lotos (19f.).

In der zugleich ausgesprochenen Verkündigung einer neuen "Argo" und eines weiteren Trojanischen Krieges (31ff.) ist darüberhinaus Vergils Reminiszenz an eine Fahrt in den mythischen Ursprungsraum im Osten zu erkennen. Der realpolitische Hintergrund qualifiziert die ägyptische Königin Kleopatra dabei als zeitgenössische Reinkarnation der archaischen "Ost-Frauen" Medea und Kirke und den Ausgriff nach Osten als mythische Rechtfertigung römischer Machtpolitik (vgl. Faber 1976, S.28ff.). Die "geistige Landschaft" Arkadiens läuft in das quasi-mythische Projekt der "Aeneis" und mithin die Umschrift des homerischen Vorbildes in einen Gründungstext römischer Weltherrschaft ein. Selbst der für die neuzeitliche Hofpoesie vorbildlichen Panegyrik von Vergils Eklogendichtung haftet von hier aus ein Substrat mythischer Inselvorstellungen an, (wie es etwa Campanellas Ekloge auf die Geburt des "Sonnenkönigs" Ludwig XIV. beispielhaft erinnert).

Weit deutlicher als in den verkappten Referenzen der 4. Ekloge Vergils kommt die antike Literatur in einer ihrer letzten und nachwirkendsten formalen Innovationen auf das leitmotivische Reisetema der Odyssee zurück. Die hellenistischen Romane, exemplarisch Heliodors "Äthiopika", bedienen sich des Modells der Irr- und Inselfahrt als eines Leitfadens, der ihre Handlung rastert und deren Fortgang determiniert. Die Tatsache, daß Heliodors vermutlich ins dritte nachchristliche Jahrhundert zu datierender Liebesroman (wie nur wenige vergleichbare Standardtexte) über das ganze Mittelalter gelesen worden ist und die Genese des europäischen Barockromans maßgeblich geprägt hat, läßt erahnen, wie tiefgreifend seine insulare Metaphorik das Schema des neuzeitlichen Romans infiltriert. Dabei bezeichnet das von Nil, Astaborras und Asasobas umrissene "Inseldreieck" mit der äthiopischen Hauptstadt Meroe, daß die Helden am Ende des Romans erreichen, nur eine von unzähligen Entlehnungen und Anspielungen, in denen das homerische Vorbild des Romans zur Geltung kommt.

Die Romanhandlung beginnt mit der Landung der Protagonisten, der äthiopischen Prinzessin Charikleia und dem aus dem Geschlecht Achills herstammenden Griechen Theagenes, an der Nilmündung. Der vorangegangene Ereigniszusammenhang wird in Anlehnung an die Apologe des Odysseus vermittelt in die Handlung eingeschalteter Erzählungen mitgeteilt. Der Anschluß an die Inselwelt der Odyssee wird zunächst dadurch hergestellt, daß ein versäumtes Opfer an Odysseus bei der vorangegangenen Passage Ithakas das Verhängnis der Helden überhaupt inszeniert. Das von Piraten, Räubern und Krieg heimgesuchte Ägypten, welches die Liebenden auf ihrem Heim- und Irrweg nach Äthiopien zu durchqueren haben, fungiert hiernach als dem unberechenbaren Meer der Odyssee adäquater Korridor zwischen geographischem und mythischem Raum. Die Reise durch diesen opaken Zwischenraum gestaltet sich als eine Passage inselhafter Orte, an denen die Liebe der Helden beispielhaft auf die Probe gestellt wird. Der Bezug zur Odyssee wird schließlich durch die Enthüllung unterstrichen, daß der Dichter Homer selbst aus Ägypten stammt: "In Wahrheit gehört er als Ägypter uns, und seine Vaterstadt ist Theben, das 'hundert-torige', wie er es selbst nennt. Als seinen Vater sah man einen Priester an, tatsächlich war er der Sohn des Hermes, dessen Priester sein vermeintlicher Vater war" (Heliodor 1962, S.65).

Als Kriegsgefangene gelangen die Protagonisten zum Ende der Erzählung auf die vermeintliche äthiopische Insel und in die Hauptstadt Meroe. Nach ihrer Erkennung als Thronfolger vereinen sich die heimgekehrte Prinzessin und der griechische Heros in der fälligen "heiligen Hochzeit" und werden in die Ämter von Priestern der Sonne und des Mondes eingeführt. Der Schluß des Romans erinnert damit die doppelte Referenz der mythischen Urinseln auf einen kosmischen Ursprung und den der Geschlechter. Daß der Autor selbst mittels seiner abschließenden Offenbarung als "Heliodor" an der mythischen Aura seiner Helden partizipiert, ist bereits erwähnt worden.

Heliodors Roman führt auf mustergültige Art und Weise eine Reihe maßgeblicher Reduktionen und Verklärungen vor, die das Thema der "Odyssee" und ihrer Inseln zum künftig unerschöpflichen "Romansteller" prädestinieren: 1.) die der ambivalenten Inselherrscherin zur exotischen Geliebten, 2.) die der

Irrfahrt zum Umweg und Spielfeld eines die Romanhandlung stiftenden Verlangens, und 3.) die der insularen Glückseligkeit zum schließlichen "Happy end" der Erzählung. Die so gesetzten Parameter geben einer Tradition ihre Stoßrichtung vor, welche die mythische Aura der "Insula fortunata" über die Variationen der barocken und Bildungsromane hinweg bis in die Glücksfabriken von Hollywood transportiert.

Lukian von Samosata (120 - 180 n.Chr.) hat die semantischen Absurditäten und mythischen Versatzstücke dieses Erzählszenarios noch vor seinem Durchbruch und Siegeszug meisterhaft dekonstruiert. Seine schon in der Betitelung unüberbietbare "Wahre Geschichte" verfügt über das Arsenal der gängigen antiken Inselphantasien nach dem Vorbild der Schlaraffenlandszenarien der attischen Komödie. Auf einer Reise zwischen allerlei im "hesperischen Ozean" gelegenen Wunderinseln, von dort zum Mond und schließlich auf die "Insel der Seligen" begegnet der Ich-Erzähler einem auf und über die Spitze getriebenen Fundus imaginären Inselglücks. Weinstöcke treiben Quellnympfen und kastrierte Hoden Paradiesbäume hervor, über Milch, Wein und Rosenöl führenden Flüssen flattern wollüstige Zephyretten und baumgroße Mandragoras- und Mohnblumen geleiten den, der in ihre Nähe kommt, ins Reich der Träume. Lukians aufgeklärter Spott gilt vor allem der erotischen Einschreibung der glückseligen Inseln, die als verweltlichtes Derivat der paradiesischen Geschlechtermythen die literarischen Inszenierungen zunehmend dominiert.

Der Schauplatz des Seienden

Nicht weniger folgeschwer als im unterhaltsamen hellenistischen Roman hat ein zweiter, schon wesentlich früherer Zugriff die mythische "Sonneninsel" modelliert und einer nachwirkenden Denkfigur eingetragen: Das berühmte Fragment des Parmenides, der älteste Text, der (um 480 v.Chr.) eine ontologische Fragestellung formuliert, ist durch dieselbe von West nach Ost gehende Reise im Sonnenwagen gerahmt, die auch Odysseus und seine Nachfolger an den mythischen Ort des Sonnenaufgangs geführt hat:

"Die Rosse, die mich dahintragen, sie brachten mich, soweit mein Herz nur begehrte, nachdem mich die Göttinnen auf den vielgerühmten Weg geleitet hatten, der den wissenden Mann unversehrt zum Ziel führt. Auf dem fuhr ich dahin, denn auf dem trugen mich die klugen Rosse dahin, die den Wagen zogen; die Mädchen aber führten mich den Weg.

Die Achse, die schon anfang zu glühen, ließ in den Naben einen pfeifenden Ton hören - denn sie wurde an beiden Enden durch zwei herumwirbelnde Räder getrieben -, jedesmal wenn die Sonnentöchter, die das Haus der Nacht verlassen und mit der Hand den Schleier vor ihrem Haupt zurückgeschlagen hatten, sich beeilten, mich zum Licht zu geleiten.

Dort ist das Tor, durch das die Pfade von Tag und Nacht gehen. Es selber - in Äthers Höhen - ist von mächtigen Türflügeln ausgefüllt. Zu ihnen hat Dike, die Göttin der Vergeltung, die wechselnden Schlüssel. Ihr nun redeten die Mädchen mit schmeichelnden Worten zu und bewogen sie klug, ihnen rasch den versperrenden Riegel von dem Tore zu stoßen (Fr.1, Capelle 1968, S.163).

Das "Seiende", daß die personifizierte Gerechtigkeit dem angereisten Philosophen im Licht der ersten Sonne offenbart, ist - nach Parmenides' Mitteilung -: "nicht teilbar, da es in seinem ganzen Umfange gleichmäßig ist. Und nirgends gibt es ein stärkeres Sein, das seinen Zusammenhalt hinderte, nirgends ein schwächeres: denn alles ist voll vom Seienden. Daher ist es in seinem ganzen Umfange zusammenhängend. Denn Seiendes stößt an Seiendes.

Aber unbeweglich ruht es in den Grenzen gewaltiger Bande, ohne Anfang und Ende; sind doch Entstehen und Vergehen in die äußerste Ferne verschlagen! Denn feste Überzeugung hat sie verjagt. Und als dasselbe verharret es an derselben Stelle und ruht in sich selber, und so bleibt es doch fest an seinem Platz. Denn die starke Notwendigkeit hält es in den Banden der Grenze, die es ringsum einschließt. Daher darf das Seiende nicht ohne Abschluß sein. Denn es haftet ihm keinerlei Mangel an. Wäre das der Fall, dann fehlte ihm alles!

Dasselbe aber ist Denken und des Gedankens Gegenstand. Denn du kannst das Denken nicht ohne das Seiende antreffen, in dem es [ja] ausgesprochen ist ... Aber da das Seiende eine letzte Grenze hat, so ist es nach allen Seiten hin vollendet, gleich der Masse einer wohlgerundeten Kugel, von der Mitte nach allen Seiten hin gleich" (Fr.8, a.a.O., S.167 f.).

Hinter der Figur des "Seienden", mit der Parmenides die philosophische Logik und Erkenntnistheorie initiiert, ist schwerlich die Imago der mythischen Urinsel zu verkennen, die die ägyptischen Mythen als in den Urwassern schwimmende Anfangsgestalt proklamieren. Parmenides beleiht diese im Bild des Sonnenaufgangs ebenso wie in der idealen Kugelform, nur negiert er die mythische Ursprungserzählung, die sich darin dokumentiert. Dem Denker Parmenides sind "alles nur leere Namen, was die Sterblichen [durch die Sprache] festgesetzt haben, in dem Glauben, es liege ihnen eine Wirklichkeit zugrunde: 'Entstehen' und 'Vergehen', 'Sein' und 'Nichtsein', 'Veränderung des Ortes' und 'Wechsel der leuchtenden Farbe'" (ebenda). In die Leerstelle der binären Oppositionen, welche die mythische Erzählung mit der Inselvorstellung ausgeschmückt hat, plaziert Parmenides die abstrakte Kopula "ist", über die sich Subjekt und Prädikat eines beliebigen Satzes zur Aussage verbinden. Er entzaubert den mythischen Ursprungsraum, indem er darin einen abstrakten aber gleichwohl "seienden" "Gegenstand des Denkens" offenlegt. Damit verschiebt er dessen verheißene "Wahrheit" vom Feld einer mythischen resp. dichterischen Rede auf das einer nunmehr logischen Spekulation.

Indes bleibt der Begründer der eleatischen Schule durchaus nicht stehen, einen Gegenstand zu postulieren, der seine dem Mythos entlehnte Vorgeschichte gleichsam durch sich selbst der Lüge strafft. Sein rhetorisches Elaborat gipfelt vielmehr darin, daß es die aus dem Feld der Vernunft ausgeschlossene Imagination in der Reflexion der eigenen Rede gleichsam ex negativo restauriert: "Hier schließe ich mit dem, was ich von der Wahrheit Sicheres denke und sage. Von hier an aber lerne die Wahnvorstellungen der Sterblichen kennen, indem du den trügerischen Bau meiner Verse hörst" (Fr.8, a.a.O., S.168) - eine schlechthin unendliche Aufgabe, bedenkt man, daß es eben diese "Wahnvorstellungen" sind, aus denen Parmenides selbst seine behauptete "Wahrheit" deduziert. Der paradoxe Kern der von Parmenides eingeforderten Wahrheit besteht darin, daß sie die mythischen Inselreden einerseits radikal entzaubert,

jedoch andererseits den an ihre Stelle gesetzten Begriff des "Seienden" mit einer latenten Inselvorstellung infiziert und dadurch gleichsam imaginär verwirrt.

In Unkenntnis der tatsächlichen historischen Verläufe hätte man Grund zu vermuten, daß die antike Inselphantasie mit den philosophischen und literarischen Aufklärungen in Parmenides Seinslehre und Lukians "wahrer Geschichte" obsolet wird bzw. allenfalls als untergründiger Einschluß poetischer und rhetorischer Figuren überdauert. Die mittelalterliche und frühneuzeitliche Überlieferung beweist, daß das genaue Gegenteil der Fall ist. Die mit dem Korpus der antiken Schriften übermittelten Inselmotive geben in der Folge den Nährboden für ein Myzel von Fortschreibungen und Übertragungen her, das bis auf die Felder der Theologie und Geographie reicht und berechtigt, von einer regelrechten "Inselmythologie" des Abendlandes zu sprechen.

5. Atlantische Paradiese

Unser Versuch, die Genese der antiken Inselvorstellung als Voraussetzung ihrer neuzeitlichen Anschlüsse zu umreißen, hat in der von Platon übermittelten Atlantissage bis hierher - mit gutem Grund - einen der nachwirkendsten "Inselmythen" der Antike ausgespart. Das evidente Forschungsproblem, die imaginären und symbolischen Koeffizienten der Inselimago von sekundären Projektionen überzeugend zu differenzieren, ist eng mit der dominanten Wirkungsgeschichte dieses vielinterpretierten "Mythos" verknüpft, der bei genauerer Ansicht überhaupt kein solcher ist. Die in den Dialogen des "Timaios" und "Kritias" aufgegriffene Inselfama stellt nach weitgehend einhelliger Meinung der heutigen Wissenschaft eine Erfindung ihres Verfassers dar, deren mythische Referenz lediglich fingiert ist. Platon erfindet einen Inselmythos, um seiner auf ein (ebenso pseudo-mythisches) "Ur-Athen" projizierten Vision einer idealen Polis Nachdruck zu verleihen.

In unserem Zusammenhang stellt sich von hier aus die Frage, inwieweit Platon sein Elaborat tatsächlich in den konkreten imaginären und symbolischen Kontext antiker Inselphantasien stellt oder darin lediglich an einer gleichsam mythischen "Aura" der Inselvorstellung partizipiert. Mit Blick auf künftige Anlehnungen wird zudem zu fragen sein, ob die nachwirkende Referenz seines "Mythos" auf die Debatte um einen Idealstaat der berufenen Inselvorstellung überhaupt zuzuordnen ist. Schließlich wird anhand der konkreten Rezeptionsgeschichte zu beobachten sein, wie sich der fingierte Inselmythos Platons durch die Weichenstellungen seiner Rezipienten de facto in einen "echten" verwandelt und im Verbund mit Inselmotiven des Alten Testaments und der keltischen Mythologie als Aufputschmittel der abendländischen Inselphantasie gewirkt hat.

Der Inhalt der platonischen Atlantisvorstellung ist bekannt und kurz erzählt: Das "mythische" Atlantis befand sich jenseits der "Säulen des Herakles", mithin außerhalb der im Mittelmeerraum zentrierten Ökumene. Es galt als von Poseidon bei der olympischen Aufteilung der Erde erlost Domäne, wie seine Bewohner folglich Nachfahren des Meeresgotts waren (Krit.113c). Die Insel war "größer als Lybien und Asien zusammengenommen" (Tim.24e), von "trefflicher Fruchtbarkeit" (Krit.113c) und reich an "Berg-erz", Gold, kalten und warmen Quellen, Blumen, Früchten, balsamischen Hölzern und Kräutern, Gemüse sowie wilden und zahmen Tieren, darunter zahlreichen Elefanten (Krit.114e ff./117a). Der Boden lieferte doppelte Ernte (Krit.118e).

Ein 50 Stadien landeinwärts gelegener Hügel, auf dem sich die "Mutterstadt" mit dem Königspalast befand, war von Poseidon mit drei Ringen aus Wasser und dazwischenliegenden Wällen abgegrenzt worden (Krit.113d), also eine (mehrfache) Insel auf der Insel. Die innerste Insel hatte einen Durchmesser von fünf Stadien (Krit.116a) und war vermittels überbrückter Durchfahrten mit dem äußeren Meer verbunden (Krit.115d f.). Ausführliche Beschreibungen Platons stellen eine Reihe von Tempeln, Sport- und Hafenanlagen sowie den Verlauf der Opferkulte vor.

Die Macht- und Verkehrsverbindungen der Atlanter reichten nach Platons Angaben ostwärts bis nach "Ägypten" und "Tyrrhenien" (Krit.114c) und westwärts zu vorgelagerten atlantischen Inseln und einem noch weiter jenseitigen Festland (Tim.24e). Schließlich degenerierte das atlantische Königtum durch einen Rückgang der göttlichen Erbmasse und ein Überhandnehmen des menschlichen Charakters. Die zur Glückseligkeit führenden Tugenden des Maßes und der Bescheidenheit erloschen in Habgier und Streben nach Macht und Reichtum (Krit.121a f.). In einem 9000 Jahre vor Platon datierten Krieg wurden die Atlanter von den ihnen an Heeresmacht weit unterlegenen "Ur-Athenern" geschlagen (Tim.23e). Später versank die Insel infolge von Erdbeben und Überschwemmungen (Tim.25d).

Der von Platon vermittelte Atlantis-"Mythos" stützt sich auf die topographische Leerstelle des hesperischen Jenseits und die seiner Zeit geläufige Vorstellung periodischer Naturkatastrophen von geologischem Ausmaß. Die Erzählung, die er in den Freiraum dieser theoretischen Eckdaten plazierte, bedient sich dabei ungeachtet ihrer Fiktionalität einer Reihe von Mythos und Dichtung geprägter Topoi. Als solcher ist zunächst der ägyptische Umweg auszumachen, über den Platon seine Kenntnis der Atlantissage konstruiert. Der Dichter Solon habe sie, so Platon, von einer Reise nach Sais mitgebracht, wo er sie aus dem Munde eines bejahrten Priesters erfuhr (Tim.21e ff.).

Die ägyptische Lokalisierung mythischer Wahrheit stellt, wie bereits zu sehen war, eine in Griechenland von Homer bis Heliodor gängige Formel dar - (schon Odysseus rückt einen siebenjährigen Aufenthalt in Ägypten in die biographische Lügengeschichte ein, mit der er bei der Rückkehr nach Ithaka seine Identität verbirgt/ Od. 14,245 ff.). Platon kommt im "Timaios" nochmals auf Ägypten zurück, wenn er seine geologische Katastrophentheorie demselben Priester aus Sais in den Mund legt und vermittels einer Engführung des griechischen Sonnenmythos auf die periodischen Nilüberschwemmungen erklärt. Der

bekannte "Unfall" des Helios-Sohnes Phaeton, der bei seiner Fahrt im Sonnenwagen die Bahn des Vaters nicht einzuhalten vermochte, wird als Gleichnis kosmischer Instabilitäten interpretiert, infolge derer die von ihrer Bahn abweichenden Sterne die Erde in historischen Abständen in Brand setzen. Der dadurch bewirkten Vernichtung der uferfernen Gebiete und Völkerschaften korrespondieren umgekehrt die Sintfluten, vor denen wiederum die Gebirgslandschaften ihren Bewohnern einen natürlichen Schutz bieten (Tim.22c ff.). Daß den antiken Dichtern gerade die Fahrt im Sonnenwagen seit jeher den Zugang zu den jenseitigen Inseln eröffnet hat, assoziiert Platon offenbar nicht. Vielmehr macht er deren periodisches Mißlingen stark, das die Inseln und Kontinente ihm zufolge im Wechselspiel mit den steigenden Urwassern kassiert.

Dennoch ist evident, daß sich Platon der Inselreferenz nicht zufällig bedient, sondern sie geradezu inszeniert, um sich darin einer (pseudo-)mythischen Ursprungsszenerie zu versichern. Gleichwohl er die verhandelte Frühzeit historisch und nicht in einem mythischen Ursprung fixiert, wird sie mit den zugeschriebenen 9000 Jahren und dazwischenliegenden Sintfluten weit genug zurückdatiert, um eine quasi-mythische Vergangenheit zu suggerieren. Ebenso wie schon die hesperidische Plazierung zeigt sich der sagenhafte Inselschauplatz prädestiniert, einen mythischen Wahrheitskern der ansonsten nebulösen Mitteilungen Platons zu unterschreiben.

In diesem Zusammenhang drängt sich nicht zuletzt die Frage auf, welches westatlantische "Festland" Platon bei seiner topographischen Orientierung der Insel zitiert. Ungeachtet weiterer Deutungsmöglichkeiten legt seine Darstellung zuallererst nahe, das benannte "wahre Meer" (Tim.25a) des Atlantiks auf den "Ringstrom" des Okeanos hin zu denken und in seinem "gegenüberliegenden Festland" mithin den bekannten "äthiopischen" Sonnenaufgangsort zu vermuten. Die atlantische Jenseitsinsel Platons wäre derart den Inselschauplätzen der gängigen Mythen und Reiseerzählungen anzuschließen und einem antiken Leser einigermaßen plausibel. Daß das aufgelistete paradiesische Inventar - spendende Erde, Quellen, Balsam, Elefanten etc.- mit dem der Sonneninseln im Osten identisch ist, steht ohnehin außer Zweifel. Nicht zuletzt hat Platon eben dort auch jenen Topos der "versunkenen" Insel entliehen, dessen sich - wie zu sehen war - bereits die ägyptische Reiseerzählung beispielhaft bedient. In Hinblick auf Topographie, Klima und paradiesische Vegetation wäre Platons Inselerzählung folglich als Variante des durch die Erzählstruktur der Odyssee maßgeblich geprägten Typus der - eigentlich östlichen - "Sonneninsel" zu verstehen.

Für die geometrische Anlage der Inselhauptstadt, die von Campanella u.a. aufgegriffen worden ist, finden sich hingegen kaum Entsprechungen unter mythischen und literarischen Vorgängern, sofern man nicht in der abstrakten Ordnungsvorstellung selbst ein Derivat inselhafter Vorstellungsmuster erkennen will. Allenfalls läßt sich in der erhöhten und befestigten Lage eine Anspielung auf das Mythologem des Urhügels vermuten (das zudem durch die Erwähnung der von Poseidon dort gezeugten Zwillinge vage gestützt wird/ Krit.113e). Ansonsten stellt sich die Stadtinsel als geometrisch-abstrakte Reduplikation des insularen Atlantis selbst dar, die offenbar darauf zielt, den quasimythischen Aussagewert zu befestigen. (Die üblichen Verweise auf kosmologische Vorstellungen - innere Erd- und äußere Himmelskugel -

überzeugen wenig, da sie nicht vermögen, eine einigermaßen plausible Entsprechung der bezeichneten Wälle und Gräben anzugeben.)

Platons Einbettung der Atlantissage in den Entwurf seines Idealstaats schließlich läßt jede Evidenz vermissen, und ist wohl darum auch Gegenstand unendlicher Mutmaßungen geblieben. Das monarchische System der Atlanter wird von ihm weder explizit in ein Verhältnis zur athenischen Polisdemokratie gesetzt noch über die Feststellung seiner schließlichen Degeneration hinaus bewertet. Abgesehen von seinem Unterhaltungswert stellt sich der erzählte "Mythos" nüchtern betrachtet als weitgehend willkürlicher Um- oder gar Abweg der Argumentation dar. Es genügt dem Autor offenkundig nicht, seine philosophische Konzeption durch die Anbindung an eine mythische Frühzeit - die Vorstellung eines "Ur-Athen" - zu bekräftigen: er braucht den auratischen Inselmythos zur Unterzeichnung der evozierten Ursprünglichkeit selbst. Tatsächlich wäre die "Moral seiner Geschichte" ebenso gut ohne jeden Rückgriff auf Inselvorstellungen zu illustrieren gewesen, naheliegenderweise mit Blick auf die handgreiflichen Perserkriege (auf die die Forschung den mythisch atlantischen denn auch immer wieder bezogen hat). Indes fehlte einer solchen Argumentation eben jener "Mythos", mit dem Platon immer wieder liebäugelt, wenn er im prekären Zwischenraum sophistischer Beweisführungen auf unangreifbare Wahrheiten referiert.

Die Feststellung, daß die im Atlantis-Mythos lancierte Inselvorstellung zur idealstaatlichen Thematik Platons in keinerlei ausdrücklichem Verhältnis steht, ist für den Fortgang unserer Untersuchung nicht unwesentlich festzuhalten. Sie erweist Platons Atlantis ebenso wie die darauf bezogenen Referenzen neuzeitlicher Staatsutopien als wenig geeignet, eine dazu passende Tradition der "Inselutopie" zu explizieren. In Hinblick auf die Ikonographie der abendländischen Inselphantasie stellt sich uns von hier aus die Aufgabe, im Fall der neuzeitlichen Staatsutopien neuerlich nach deren manifesten Inselreferenzen zu fragen und diese nicht aus einer wenig plausiblen "Tradition", sondern aus einem zeitgenössischen Dispositiv zu begründen. Dem platonischen "Mythos" selbst wird hiernach nicht als einem Urtext der insularen Utopie zu folgen sein (den er nicht ansatzweise hergibt), sondern mit Blick auf die schlichte Inselfaszination und deren Anschlußfähigkeit. Tatsächlich sollte einer schriftgläubigen Antikenrezeption - vor allem mit Beginn des Zeitalters der Entdeckungen - in Platons Inselfiktion ein handfester Mythos zuwachsen, der selbst dem des "irdischen Paradieses" an Wirkungsmächtigkeit kaum nach- und allemal nahestand. Daß beide gerade im Zusammenhang der Entdeckung Amerikas miteinander verschmolzen und auf die Topographie einer realen "Neuen Welt" übertragen worden sind, bezeugt die nachdrückliche Spur, die Platons Atlantis im neuzeitlichen Weltbild hinterlassen hat.

Die Anbindung des umrauten "irdischen Paradieses" an atlantische Phantasieinseln ist im frühen Mittelalter durch die Vermittlung keltischer Jenseitsvorstellungen befördert worden, in denen ebenfalls von Paradiesinseln jenseits des Atlantik die Rede ist. Die ausführliche Schilderung einer Reise nach dem paradiesischen "Emain" im westlichen Ozean gibt der dem 7. oder 8. Jahrhundert entstammende Reisebericht des "Imram Bráin". Vermittels einer Fee erfährt der König Bráin Mac Febail von einer "Insel in weiter Ferne", welche die "Rosen der See" umfluten und auf der buntgekleidete Frauen wohnen, die weder Tod noch Krankheit kennen. Die aus dem 12. Jahrhundert stammende Sammlung der keltischen "Imrama" (Schiffermärchen), welche Texte aus dem 7. bis 11. Jahrhundert zusammenfaßt, überliefert die atlantische Glückinsel darüberhinaus unter den Bezeichnungen "Tír n-aill" ("andere Welt"), "Tír sorcha" ("leuchtendes Land"), "Tír na n-og" ("Land der Jugendlichen"), "Tír na m-béo" ("Land der Lebenden") und "Mag Mell" ("liebliche Gefilde"/ vgl. Lanczkowski 1986, S.37 ff.).

Die für das mittelalterliche Denken maßgebliche Verknüpfung des biblischen Paradieses mit diesen atlantischen Jenseitsinseln verdankt sich der im frühen 10. Jahrhundert von einem irischen Wandermönch niedergeschriebenen Legende eines Abtes aus dem 6. Jahrhundert, des heiligen Brendan. Als "christliche Odyssee" wurde die "Navigatio Sancti Brendani" zu einem der verbreitetsten und meistgelesenen Volksbücher des Mittelalters. Die "Terra repromissionis sanctorum" der "Insula Sancti Brendani" galt bis in die Neuzeit als geographische Realität. Sie findet sich noch auf Weltkarten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und war Gegenstand zahlreicher vergeblicher Expeditionen. Nicht zuletzt die von Kolumbus benutzte Seekarte Toscanellis verzeichnete die Brendans-Insel (ebenso wie die nicht weniger legendäre Insel "Antilia").

Der Verfasser der siebenjährigen Odyssee St. Brendans hat sich neben den keltischen, antiken und biblischen Überlieferungen offenbar auf orientalische Mönchslegenden gestützt. Indem er deren Wüstenmärsche auf das Meer verlegt, wird er auf die in der lateinischen Literatur erstmals ausdrücklich vorgetragene These geführt, das biblische Paradies liege auf einer Insel. Auf der von einer Nebelwand umschlossenen Paradiesinsel, die St. Brendan sieht, herrschen wie auf den antiken Insulae fortunatae ewiger Frühling, ewige Reife und ein fortwährendes Licht. In späteren Fassungen werden auch Haine, Quellen, Obstgärten und Wiesen erwähnt. Der Sand ist aus Edelsteinen, die Berge aus Gold, die Flüsse aus Milch (vgl. Grimm 1977, S.106 ff.). Als gleichsam kleinster gemeinsamer Nenner der divergenten biblischen, mythischen, literarischen und historischen Überlieferungen jenseitiger Wunschräume erweist sich die Inselvorstellung prädestiniert, diese in ihrem elementaren Schema zu harmonisieren.

Die Vorstellung eines verinselten Gottesgartens muß auf den ersten Blick pikant, wenn nicht ketzerisch erscheinen, da doch das "Alte Testament" eine Insellage des Paradieses an keiner Stelle erwähnt. Dennoch wird das verinselte Paradies in den Bibelillustrationen des 15. Jahrhunderts zum gängigen Bildtopos der Schöpfung von Erde und Mensch (*Abb. 1/2*), und nicht zuletzt Dantes "Comedia divina" hat diesem ein in der Folge geradezu kanonisches literarisches Denkmal gesetzt. Daß die Idee der Paradiesinsel derart zu einem Gemeingut mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Denkens geworden ist, läßt sich nur durch die strukturelle Ähnlichkeit erklären, die die Vorstellungen der Jenseitsinsel und des paradiesischen Gartens aufeinander fixiert.

Tatsächlich macht bereits eine genauere Ansicht des Bibeltextes die Verzahnung der imaginären Zeichensätze des Gottesgartens und der antiken Glückseligkeitsinseln offenbar. Die Passagen der Genesis (2f.) und bei Hesekiel (28ff.) wiederholen das von den Insulae bekannte Mythologem der spendenden Erde, die Ikone des Lebensbaumes und dessen Frucht der Verjüngung, das Schema der "heiligen Hochzeit" sowie die Lokalisierung im Osten und folgen im übrigen dem poetischen Modell des "locus amoenus". Auch in der von Hesekiel (28) aufgegriffenen Hybris der Bewohner von Tyros, denen ihre Stadt wegen der mythischen Gründungsgeschichte als "Göttersitz inmitten der Meere" gilt, infiltriert das Mythologem der Ur-Insel unmittelbar den Bibeltext (vgl. Ohler 1969, S.148/ Auffarth 1991, S.84ff.). Angesichts der gemeinsamen Verwurzelung des alttestamentlichen Paradieses und der antiken Glückseligkeitsinseln im altorientalischen Mythenkreis müssen diese Korrespondenzen nicht verwundern. Das "Paradies", dessen Wortbedeutung bekanntlich auf einen "umfriedeten Bezirk" hinweist, hat seinen Prototyp im altiranischen Mythos. Der dort vorgestellte Garten des Goldalterregenten Yima, in dem Unsterblichkeit und ewiger Frühling herrschen, beherbergt Exemplare sämtlicher Tierarten. Einen Anschluß an diesen legt nicht nur die biblische Beschreibung des Gottesgartens nahe, sondern auch Pindars Verknüpfung der "Inseln der Seligen" mit der Vorstellung einer "Burg des Kronos" (vgl. Gatz 1967, S.183). Auch in indischen Mythen wird das Paradies ausdrücklich auf "Inseln" lokalisiert, die sich nördlich des Weltberges "Meru" befinden sollen (a.a.O. S.196).

Ohnehin sind die im alten Orient oszillierenden Vorstellungen eines Göttersitzes auf dem Meer und im Gebirge leicht auf ihren gemeinsamen mythischen Ausgangspunkt zurückzuführen: das Mythologem des "Urhügels", der ebenso Insel wie Berg und nicht zuletzt in den Sintflutsagen beispielhaft aufgehoben ist. Die spezifischen Entrückungen ins Meer, Gebirge bzw. ins Jenseits einer unüberwindbaren Mauer folgen einundderselben mustergültigen Struktur: der Konstruktion eines paradoxen Schauplatzes, der einerseits landschaftlich real, andererseits von der irdischen Wahrnehmung durch eine ebenso reale Grenze abgeschnitten und mithin eine ideale imaginäre Projektionsfläche ist. Folgerichtig tendiert auch die Bildtradition mittelalterlicher Paradiesdarstellungen dazu, die Jenseistypen Berg, Insel und Burg in einer Art von ikonographischem Konsens zu identifizieren: in der Imagination eines ummauerten Gottesgartens, der auf einer Bergspitze über das ihn rings umgebende Wolkenmeer ragt.

Neben der strukturellen und ikonographischen Nähe der Vorstellungen glückseliger Inseln und des biblischen Paradieses ist überdies auf die allegorische Funktion des Gottesgartens im theologischen Dogma des Mittelalters hinzuweisen. Eine Schlüsselfunktion kommt dabei der Metaphorik des "Hortus conclusus" im Hohelied Salomos zu, von dem es in Cant.IV (12 f.) heißt: "Ein behüteter Garten/ meine Schwester, Braut,/ ein behüteter Brunnen,/ ein versiegelter Quell./ Dein Gesproß/ ein Paradies/ von Granatbäumen/ mit köstlicher Frucht,/ Zyperntrauben mit Narden..." (Reichert 1998, S.45).

Indem die mittelalterliche Theologie den salomonischen "Hortus conclusus" gleichermaßen auf die Integrität des ursprünglichen Gottesgartens wie der jungfräulichen Gottesmutter bezieht, restauriert sie, wenn man so will, die anthropogonische Lesart der mythischen Ur-Insel. In diesem Zusammenhang ist nicht zuletzt an die adäquate allegorische Funktion der mittelalterlichen "Paradiesgärtlein" zu erinnern, die - wie die einschlägigen Abbildungen zeigen - ebenfalls häufig verinselt worden sind. Einen weiteren Hinweis gibt der im "Lied der Lieder" erwähnte Pflanzennamen "shoshonnah" (Cant.II), dessen Übersetzung als "Lilie" (Vulgata, Buber, Torczyner) oder "Rose" (Luther, Mendelssohn) umstritten ist. "In neueren Kommentatoren ... ist die These vertreten worden, es müsse sich um die Seerose, den Lotos, handeln, nicht zuletzt, weil das Wort ein Lehnwort aus dem Ägyptischen ist, das die Lotos-Blume oder -Blüte bezeichnet" (Reichert 1998, S.99). Der Reflex auf den mythischen ägyptischen Lotos mag als zusätzliches Indiz für die Verflechtungen christlicher Paradies- und altorientalischer Ursprungsvorstellungen an dieser Stelle genügen.

Gärten

Daß der Hortus conclusus des irdischen Paradieses bereits im Hochmittelalter ein weltliches Double als "Minnegarten" erhalten hat, kann aufgrund seiner allegorischen Bezugsetzungen und Nähe zum idyllischen Locus amoenus kaum verwundern. Der als Allegorie der höfischen Minne konzipierte, weit über das Mittelalter hinauswirkende "Rosenroman" des Guillaume de Lorris gibt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die bis in den Barock vielgelesene Beschreibung eines dem biblischen Paradies zum Verwechseln ähnlichen Liebesgartens. Guillaumes Gartenschilderung nennt nicht weniger als 13 explizite Vogel- und 32 Baumarten. Auf den Wiesen lustwandeln, singen und tanzen Spielleute und Minnesänger mit ihren Damen. Eine immergrüne Pinie vertritt den Baum der Erkenntnis, und beschattet die zur "Fontaine d'amour" verwandelte Paradiesquelle (Guillaume de Lorris 1985, S.50 ff./72 ff.). E. Köhler hat überzeugend gezeigt, wie der Fortsetzer des Rosenromans Jean de Meung die paradiesische Ableitung des Minnegartens gerade dadurch unterschreibt, daß er in 2000 Versen dagegen polemisiert (Köhler 1966, S.131).

Schon im höfischen Roman des frühen Mittelalters wird das Schema des ummauerten Minnegartens mit Inselvorstellungen aller Art überblendet. Der Garten des Ameral in Konrad Flecks "Flore und Blansche-flor" (1220) vereinigt die Topoi der verzauberten Insel, des Locus amoenus, des Minnegartens und schließlich des als Hortus conclusus vorgestellten irdischen Paradieses im Osten. Er liegt, ummauert und

mit Zinnen versehen auf einer unzugänglichen Insel mitten im Euphrat:

"Der boumgarte der ist wît/ und stât geloubet ze aller zît,/ den sumer und den winter lanc./ dar inne ist der vogelsanc/ sô süeze unde sô clâr/ ze glicher wîse über jâr/ von der vogele stimme/ daz nie man wart sô grimme,/ noch sô junc, noch sô wîs,/ noch sô tump, noch sô grîs/ er enwurde wol gemuot,/ stolz, geil unde fruot/ als in dem paradîse." Der Ameral "hât den garten umbemûret/ und schône gezinnet./ ein wazzer drumbe rinnet/ ...ez ist Eufôrâtes genant." In der Mitte des Gartens steht ein rotblühender Baum, auf dem Tag und Nacht die Nachtigall singt (4403ff./4440ff./ Fleck 1846, S.146f.).

Das antike *Insula-fortunata*-Thema strömt der europäischen Literatur unterdessen über seine Adaptionen im Umkreis der Artussage neuerlich zu. Der Mönch Barinthus, durch den bereits der heilige Brendan von der Paradiesinsel im Westen erfahren hat, kehrt in den "Vita Merlini" des Galfred von Monmouth (um 1136) als Führer des Königs Artus wieder, der diesen auf die sagenhafte Insel "Avalon" geleitet. "Avalon", auf das sich Artus am Ende seines Lebens zurückzieht und das in den "Vita Merlini" "Insula Pomorum" ("Apfelinsel") aber auch "Insula fortunata" genannt wird, vereint Elemente der keltischen Jenseitsmythen mit Inselschilderungen antiker Geographica (vgl. Stünzi 1973, S.29 ff.). Der Zauberer Merlin lehrt, die Insel verdanke ihren Namen einem speziellen dort gedeihenden Apfel, dessen Früchte noch köstlicher seien als die der Hesperiden. Sie wird von einem Kreis um die dunkelhäutige Morgane gescharter Feen regiert. Es herrschen ewiger Frühling und ewige Ernte. Die Inselbewohner werden hundert Jahre und älter.

Die Ritterromane des Mittelalters haben die Inselmotive der Artussage vor allem in der Vorstellung eines verzauberten Ortes beliehen, der den Helden vor die Aufgabe seiner Erlösung stellt. In den hierfür maßgeblichen Werken von Chrétien de Troys wird die ideale Welt des Artushofes mit auf Inseln entrückten Gegenwelten konfrontiert, an denen sich das Rittertum der Protagonisten zu messen vermag (vgl. Wunderli 1988, S.135 ff.). In "Erec und Enide" (um 1170) ist es die Inselfestung Brandiganz, in deren Zauber Garten der hünenhafte Maboagrain mit seiner Geliebten residiert, welcher er den Schwur geleistet hat, jeden Eindringling im Duell zu überwinden. Das Minneparadies Maboagrains wird von einer undurchdringlichen aber unsichtbaren Mauer umgeben. In ihm herrscht wie im Paradiesgarten ewiger Frühling und Reife, aber inmitten des Gartens steht eine Reihe mit Totenschädeln bestückter Pfähle, die Köpfe allerer, die dem riesenhaften Maboagrain im Duell erlegen sind. Man erkennt die strukturelle Parallele zu den Inselschauplätzen der Odyssee: Mit der literarischen Inszenierung der *Insula amoena* kehrt auch ihr Schatten in Gestalt der *Insula terribilis* zurück. Die Konfliktlösung, die Chrétien de Troys anbietet, ist für die Inselinszenierungen des mittelalterlichen Romans topisch geworden: Indem Erec Maboagrain besiegt, bricht er die magische Isolation Maboagrains und seiner Geliebten von der höfischen Sphäre und bringt dadurch die vielbeschworene "Freude" an den Hof König Evrains zurück (Bezzola 1961, S.223).

Der ebenfalls an die Artussage angelehnte Ritterroman "Bel inconnu" von Renaud de Beaujeu (um 1200) bekundet eine wachsende Nähe der Inszenierung zum Vorbild der Odyssee. Der ritterliche Held passiert auf dem Weg zur Befreiung seiner Geliebten die von der Fee "Weißhand" beherrschte "Île d'or", wo ihn die Zauberin in einem paradiesischen "Hortus conclusus" empfängt. Die Fee erlegt jedem auf ihre Insel

vordringenden Helden eine siebenjährige Probezeit auf, während der er jeden Eindringling überwinden muß; unterliegt er, tritt der stärkere Held an seine Stelle. Der Held Renauds passiert die Insel der Zauberin, ohne in deren grundsätzlichen Status - wie im Werk Chrétiens - durch das Projekt einer "Erlösung" einzugreifen. In der deutschen Literatur profiliert Konrad von Würzburgs um 1280 erschienener Roman "Partonopier und Meliur" den Typus der magisch begabten Inselherrscherin in der Schilderung der paradiesischen Feeninseln Schiefdeire und Salenze (11106ff./13282ff./ Konrad von Würzburg 1970, S.162/193).

Die fortschreitende Engführung des paradiesischen Hortus conclusus auf Inselvorstellungen und das literarische Schema des Locus amoenus macht sich schon bald auch in der Konzeption der tatsächlichen Gartenanlagen bemerkbar. Die im frühen Mittelalter vor den klösterlichen Hauptkirchen angelegten halbrunden Höfe mit Brunnen, die als "Paradiese" bezeichnet wurden, gehen möglicherweise schon auf Anregungen spätantiker Basiliken zurück (Hennebo 1987, S.21). Bernhard von Clairvaux (um 1090 - 1153) schildert einen innerhalb der Einfriedung der Abtei gelegenen "Obstgarten, der einem Hain vergleichbar ist" und als "lieblicher Ort der Erholung" insbesondere den kranken Brüdern Trost bietet. Die ein Jahrhundert späteren Gartenanweisungen des Albertus Magnus (um 1200 - 1280) nehmen dann bereits wesentliche Elemente jener Lustgärten vorweg, die mit Petrus de Crescentius' 1305 fertiggestellten "Opus ruralium commodorum" zum Vorbild der Florentinischen Villengärten geworden sind. Der Lustgarten mit Rasenflächen, Blumenrabatten, Baumgängen und Brunnen soll Crescentius zufolge ausdrücklich von einer dreifachen Umfriedung eingefasst sein: einem Wassergraben, einer Rosenhecke und einer Mauer (Hennebo 1987, S.46). Die Symbolik ist evident: Der Garten versteht sich als Insula fortunata, Allegorie Mariae und Paradiesrekonstruktion in einem.

Ebenfalls schon seit dem 12. Jahrhundert wurden die sinnbildlichen Paradiese der Klostergärten bei der Ausgestaltung königlicher Pfalzbereiche übernommen (Finkenstaedt 1966, S.198 ff.). Die Verbindung des Königs zum amoenen Garten, die in seiner allegorischen Identifizierung mit dem paradiesischen Gärtner Adam gipfelte, wurde durch die Texte der Kirchenväter ebenso bestärkt wie durch die mit den Kreuzzügen eingehenden Berichte über die märchenhaften Gärten orientalischer Herrscher. Unter den mit allen denkbaren Pflanzen, Tieren und Vögeln ausgestatteten Paradiesimitaten arabischer Hofgärten wird auch die Anlage "amoener" Inseln überliefert. Nach einem von Arabien bis nach Asien verbreiteten Brauch schmückte die höfischen Gärten ein aus Edelmetall und Juwelen gefertigter Paradiesbaum. Im mittelalterlichen Bagdad stand dieser nahe einem das "Haus des Baumes" genannten Palast auf einer Insel inmitten eines kreisrunden großen Teiches (Gothein 1926, Bd.I, S.156). Auch zwischen Wasserkünste gesetzte Pavillons waren ein beliebtes Motiv orientalischer Gartenarchitektur. In Toledo ließ der letzte arabische Herrscher einen Inselpavillon anlegen, der (wie im späteren "Inselboskett" von Versailles) ringsum von springbrunnenartig aufsteigenden Fluten eingeschlossen war (a.a.O. S.160).

Indes beschränkt sich die insulare Konnotation eines irdischen Paradieses im Mittelalter nicht auf eine Reihe literarischer Fortschreibungen und die Schemata einer gartenpraktischen Rekonstruktion. Mit der auf Augustins literaler Genesisauslegung gründenden Vorstellung vom realen Fortbestand des leerstehenden Gottesgartens war schon seit Beginn des Mittelalters auch das Projekt dessen realer geographischer Ortung angefragt. Der Anschluß der Paradiessuche an die mythischen Einschlüsse der kursierenden antiken "Geographica" ergab sich dabei schon daraus, daß andere Quellen gar nicht existierten. Augustin selbst interessierte sich offenbar "nur am Rand für die geographische Lage dieses irdischen Paradieses und die wenigen Angaben im literalen Kommentar bieten kaum Material für geographische Spekulationen, wie sie das Mittelalter lieben sollte. Abgesehen von den biblischen Angaben ist allenfalls zu notieren, daß das Paradies im Osten liegt, dem Menschen unzugänglich bleibt und wahrscheinlich auf einem Gebirge zu suchen ist, da es die Sintflut nicht erreicht hat" (Grimm 1977, S.64).

Die Suche nach dem irdischen Paradies hat sich denn auch zuallererst auf jene östlichen Weltgegenden gerichtet, in denen die antike Überlieferung die Erwähnung glückseliger Inseln mit der hoher Berge verband, vorzüglich die aus Strabons, Plinius' und Solinus' Schilderungen bekannte, schließlich mit Ceylon identifizierte Insel Taprobane und das mythisch aufgeladene äthiopische Hinterland, das die unerreichten Nilquellen zusätzlich als Paradieslandschaft qualifizierten. Jedoch stellt schon der einschlagende Erfolg der Brendanslegende klar, daß man es mit der Lage im Osten nicht so genau nahm, stattdessen aber die Suggestion der antiken Inselschilderungen die Lokalisierungsbemühungen umso wirksamer beflügelte. Die von der neueren Forschung herausgestellte Vermutung, daß die Idee einer Kugelgestalt der Erde über das gesamte Mittelalter hinweg latent war, fügt sich hier zu der selbstverständlichen Verbindung, die der Weg der Sonne seit jeher zwischen äußerstem Westen und äußerstem Osten behauptet. Kaum zufällig deckt sich der Archipel der vermuteten Paradiese mit der Schleifspur jener antiken Sonneninseln, die von den "Säulen des Herakles" in ein hesperidisches Jenseits verläuft, um sich in einer südöstlichen "Terra australis" mit dem Sonnenaufgangsort zu treffen. Die von Strabon und Isidor von Sevilla als "Insulae fortunatae" identifizierten Kanaren liegen auf dieser paradiesischen Reiseroute ebenso wie Platons versunkenes Atlantis, die Brendansinsel, Taprobane und das verinselte Äthiopien. Die buchstäbliche Lesart der antiken Schriften liefert der mittelalterlichen Spekulation den Blankoscheck, die Realität dieser umrauten Paradiesinseln zu unterschreiben.

Die geostete mittelalterliche Weltkarte mit dem oft genug verinselten Paradies an der Spitze manifestiert die Einsetzung der antiken Inselphantasien in ein von der Wahrheit heiliger Schriften bestimmtes Weltbild. Nicht weniger spektakulär als bei der Einschiffung des Odysseus im Sonnenkahn erfährt darin die Inselvorstellung eine wesentliche Transformation: Der archaische Mythos hatte sich der Inselheterotopie bedient, um der von binären Oppositionen strukturierten Wahrnehmung die Figur einer ursprünglichen Einheit einzutragen. Die antike Dichtung hatte diese mythische Ursprungsfigur an einen schiffbaren Weltrand versetzt, um sie von dort als obskures Objekt ihrer Rede einzuholen. Das christliche Mittelalter

nun plazierte diese auf dem Schauplatz der Schrift ausgehandelten Inseln in das Desiderat einer paradiesischen Weltkarte. Eine Wissensordnung, in der "die Erfahrung der Sprache dem gleichen archaischen Raster angehört wie die Erkenntnis der Dinge in der Natur" (Foucault 1995, S.74) schlägt die imaginäre Fracht literarischer Inselreden folgerichtig der verbürgten geographischen Wirklichkeit zu. "Man spricht auf dem Untergrund einer Schrift, die mit der Welt eins ist. Man spricht unendlich über sie, und jedes ihrer Zeichen wird seinerseits zur Schrift für neue Diskurse" (ebenda).

Das Zeitalter der Entdeckungen

So radikal das beginnende Zeitalter der "Entdeckungen" einen neuen Begriff und Stellenwert des Wissens und darin den historischen Schnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit markiert, erscheint die dabei relevante Inselvorstellung von einer weitgehenden Kontinuität. Die eingehenden Reiseschilderungen unterschreiben geradezu jene phantastische Inselwelt, die die mittelalterliche Weltkarte gestützt auf die Wahrheit der literarischen Überlieferung behauptet. Es hieße, die ersten Entdeckungsreisen in mißverständlicher Weise zu heroisieren, wenn man deren frühneuzeitlichen Überschwang zum Auszug in eine echte "Terra incognita" stilisiert. Tatsächlich liefen die Schiffe der "Entdecker" aus, um in der "neuen Welt" eine wohlbekannte alte wiederzufinden, jene, die in den antiken und heiligen Schriften abgehandelt und (wenngleich lückenhaft) verbürgt war.

Das Beispiel Kolumbus' macht klar, inwieweit gerade die Überzeugungskraft eines angelesenen Wissens das Wagnis der Entdeckungsreisen stimulierte. Womöglich wäre die Erde am Beginn des 16. Jahrhunderts nicht rund geworden, hätte sich nicht zunächst eine Rede von jenseitigen Inseln im Westen und Osten zum Faktum einer geographischen Gewißheit verwandelt. Indem die Schiffe der Entdecker dann in der Tat auf Länder und Inseln stießen, bekräftigten sie umgekehrt die alte Rede der Schriften, die ihren Reisen Anlaß und Recht gab. Die so geschmiedete Koalition zwischen geographischer Wirklichkeit und archivierter Wahrheit erwies sich zunächst eher geeignet, die imaginären Einschlüsse des mittelalterlichen Weltbilds zu bestätigen als an ihnen zu rütteln. Mit den verlässlichen Leitfäden der "Odyssee" und der "Navigatio Brendani" ausgestattet fanden Kolumbus und seine Nachfolger nicht nur ein paradiesisches Amerika, sondern auch die legendären Sirenen und andere Elaborate mythischer und literarischer Phantasie (Abb.3).

Während ein Homer seine Odyssee nicht erleben, sondern lediglich schreiben mußte, gab die mittelalterliche Landkarte der beginnenden Neuzeit das Drehbuch eines realen Welttheaters vor, dessen Happy End im wiedergefundenen Gottesgarten von Anfang an feststand. Nachdem Kolumbus bereits vor den Toren des Paradieses gestanden hatte, realisierte Magellans Weltumseglung gleichsam jene Reise auf der Sonnenbahn, von der ein Odysseus am Hof des Alkinoos nur flunkern konnte. Die mit ihr erwiesene Globalität gab nicht zuletzt jenem mythischen Vorwissen recht, das die antike Sonnensage immer schon einschloß und dem christlichen Weltbild des Mittelalters unter der Hand vererbte. Und sie fügte sich den

Denkfiguren einer Epoche, in der die Wahrheitsgehalte der Natur und der alten Schriften sich auf ein und derselben Landkarte kreuzten.

Der wissensgeschichtliche Zusammenhang zwischen der Diesseitsverortung des irdischen Paradieses und dem Erfolg der großen "Entdeckungen" zeichnet das epochale Paradigma, vor dem sich die Einsetzung der antiken Inselimagines in das neuzeitliche Denken vollzog. Den nunmehr realen Odysseen entlang der Sonnenbahn war es bestimmt, den Rückweg der an einen imaginären Weltrand entrückten Inseln in das geographische Diesseits zu besiegeln. Nachdem die Inselvorstellung den Ursprung der Dinge und die Grenzen von Welt und Sprache durchlaufen und sich mit deren phantastischen Dekor geschmückt hatte, taucht sie am Ausgang des Mittelalters auf der Landkarte der verbürgten Wirklichkeit auf: als jene unverzichtbare Anschlußstelle, an der das zu entdeckende Ende der Welt mit deren von den Schriften verbürgtem Anfang zusammenfällt, ein versunkenes Atlantis, das am jüngsten Tag der Entdeckungen wieder der Sintflut der Geschichte entsteigt.

Die nachträgliche Faszination der Atlantissage, die diese erst im 16. Jahrhundert überhaupt zu einem Mythos gemacht hat, gründet in dieser latenten Gleichung auf die alte *neue* Welt, deren Kunde die Entdecker überbrachten. Die versunkene Insel, deren schriftlich verbürgte Existenz gleichwohl außer Zweifel stand, wurde zum Gleichnis der überhaupt versunkenen Inselwelt antiker Überlieferung, die die neue Reisetätigkeit wieder ans Licht zu bringen überzeugt war. Bezeichnenderweise erklärte der spanische Geschichtsschreiber Francesco López de Gómara 1553 rundheraus, das versunkene Atlantis und das neu entdeckte Amerika seien ein und dieselbe Insel, eine dankbar aufgenommene Lesart, der sich nicht zuletzt Francis Bacon für das Thema seines "Nova Atlantis" bedient hat. Die Spiegelbeziehung zwischen mythischem Untergang und neuzeitlicher Entdeckung reimte das wiederentdeckte Amerika-Atlantis nicht zuletzt auf das Dogma des irdischen Paradieses, dessen bevorstehende Wiederentdeckung sich aus der literalen Bibellektüre ergab. Sie bestätigte dessen Figur als erste und letzte Insel, die den Angelpunkt der mittelalterlichen Weltkarte bildete, und demonstrierte gleichsam stellvertretend deren Bezug auf die geographische Realität.

Es war genau dieses Paradox einer quasi literarischen Wirklichkeitskonstruktion, an dem sich das Genie eines Francois Rabelais entzündet und dem sein "Pantagruel" (1532/53) den Spiegel vorgehalten hat. Dessen groteske Odyssee, die aus dem heutigen Abstand schnell als blanke Parodie erscheint, stellt sich mit Blick auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund als scharfsinniger Reflex der von den alten und neuen Reiseberichten behaupteten "Wahrheiten" dar. Die Inseln, nach denen sich Pantagruel auf der Suche nach der verheißenen "göttlichen Flasche" einschiffte, lassen keinen Zweifel daran, daß sie phantastische Hirngespinnste sind, Wahnideen eines Autors, der nicht nur seine Trunkenheit einräumt, sondern seine Autorschaft geradezu als dionysische Konsequenz derselben konstruiert. Dennoch wäre es kurzsichtig zu glauben, daß Rabelais' an Lukian geschulte Vorführung seiner wortakrobatischen Delirien die vermeintliche "Wahrheit" der Schriften einfach annulliert. Was seine hinreißende Parodie eigentlich zu einem Geniestreich macht, ist, daß sie den problematischen Wirklichkeitsbegriff der geltenden Episteme reflektiert und seine geographische Projektion zurück an ihren in der Schrift beschlossenen Platz stellt.

Rabelais' leidenschaftliches Bekenntnis zur eigenen Phantasie negiert nicht, sondern verschiebt den Glaubenssatz seiner Zeit: von einer deutbaren Wirklichkeit hinter den Texten auf eine in diesen selbst beschlossene Offenbarung. Die dionysische "Wahrheit", auf die der Dichter sich beruft und die er an den Tag hebt, tritt nicht weniger pathetisch auf als die beschworene Wirklichkeit der geographischen Entdeckungen. Eine auf die Literatur gestützte Realität überbietet sie durch die Vorführung dieser ihrer literarischen Konstruktion. Indem sich der Autor Rabelais als solcher die Funktion des geographischen Entdeckers zueignet, kann er mit den Worten des heiligen Johannes der Apokalypse für die Authentizität noch seiner haarsträubendsten Schilderungen bürgen: "Quod vidimus testamur" (Rabelais 2003, S.189).

Utopia

Zwischen den Reisen Kolumbus' und Pantagruels kann nunmehr auch jene epochale Inselfiktion eingekreist werden, über welche der Inselschauplatz am Beginn des 16. Jahrhunderts einer nach ihrem Urtext "utopisch" genannten Literatur konvergiert. Die - mit dem treffenden Attribut Blochs - "geographische Utopie" (Bloch 1985, Bd.5/2, S.873ff.) konnte schwerlich derart exemplarisch auf der Bildfläche der Literatur erscheinen, hätte nicht eine allemal "utopische" Geographie ihren Inselschauplatz von vornherein verbürgt. Die vom Rezeptionsverlauf klisierte und von ihren historischen Voraussetzungen weitgehend abgelöste Überblendung von Inselschauplätzen und Utopien hat die essentiell literarische Konstellation verdunkelt, in der die originäre Denkfigur Thomas Morus' wurzelt. Das nachwirkende Echo seines "Utopia" als jenseitige Projektionsfläche politisch-futuristischer Entwürfe überschattet die zeitgeschichtliche Logik, die es ermöglicht hat und der es seine wesentliche Munition verdankt. Gerade der außerordentliche, gleichwohl einseitige Nachruhm verkürzt paradoxerweise die Spannweite eines Renaissanceautors, der seinen Lukian ebenso gründlich wie Platon und Aristoteles gelesen (und 1506 vier seiner Texte übersetzt) hat. Virtuos über die an Lukian geschulten Stilmittel des "serio ludere" verfügend, schafft Morus' Erzählung (über die praxisorientierte Sozialutopie hinaus) einen literarischen Präzedenzfall, der präzise mit den Unschärfen auf eine geographische Wirklichkeit eingeblendeter "wahrer Geschichten" operiert.

Der wortwörtliche "Nicht-Ort", an dem Morus 1516 seine Inselphantasie plazierte, zeichnet sich zuallerst dadurch aus, daß er sich in nichts als seinem verräterischen Namen von einem wirklichen unterscheidet. Die mit der Rahmenerzählung, dem Auftritt des Seefahrers Raphael Hythloday, der Berufung auf die tatsächlichen Reisen Vespuccis und dem Zeugnis lebender Zeitgenossen vorgestellte Realitätsfiktion ist von derartiger Perfektion, daß sie ihrer Zeit als schlichte historische Wahrheit durchgehen mußte, hätte sie Morus nicht selbst durch den im Titel gegebenen Hinweis (und einige im Verlauf des Textes gegebene weitere) denunziert. Der kalkulierte Effekt seines Buches ist der, seine Moralphilosophie eben dadurch zur Wirkung zu bringen, daß sie ihren Lesern keine ideale Polis vorstellt, sondern ein allem Anschein nach real existentes (und durchaus widersprüchliches) Gemeinwesen, das sich nach dem üblichen Informationsverlauf im Gefolge der Entdeckungsreisen konstruiert.

In einem den ersten Ausgaben angehängten Briefwechsel mit bekannten und hochdotierten Zeitgenossen hat Morus diese Realitätsfiktion soweit getrieben, daß von einem gelehrten Geheimbund gesprochen werden kann, der die geographische und Geschichtsschreibung mit einer ausgetüftelten Simulation unterminiert (vgl. More 1989, S.113ff.). Die zwischen Morus und seinem Kronzeugen Peter Giles sowie Erasmus von Rotterdam, dem Basler Drucker Johann Froben, dem englischen Herausgeber Thomas Lupset, dem französischen Humanisten Guillaume Budé, dem burgundischen Staatsmann Jerome Busleyden, dem Nürnberger Senator Willibald Pirckheimer und weiteren namhaften Personen getauschten Briefe unterschreiben die Authentizität Utopias in einer konzertierten Aktion, die Borges' "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" ihr Realvorbild gegeben haben könnte. Die Ausgaben der "Utopia" werden mit Landkarten versehen. Giles steuert ein (lateinisch und griechisch angeregtes) "Utopisches Alphabet" bei (a.a.O. S.123).

In einem der Pariser Ausgabe von 1517 beigefügten Brief steigert sich Morus zu der Behauptung, er hätte dem kundigen Leser seiner Erzählung - wenn es sich denn um eine Fiktion handeln würde – entsprechende Hinweise darauf gegeben, etwa daß die Insel "nirgendwo" läge, ihr Fluß kein Wasser führe etc. (was er ja präzise tat) und nicht so "barbarische und bedeutungslose" Namen gewählt wie "Utopia", "Anyder", "Amaurot" und "Ademos" (a.a.O. S.113). Es ist mithin der Clou von Morus' dichterischer Fiktion, daß sie von einer wirklichen Insel überhaupt nicht zu unterscheiden ist - außer vermittels des vom Autor gegebenen Hinweises selbst. Kaum zufällig war es Francois Rabelais, der den rhetorischen Hintersinn der Wortschöpfung Morus' zuerst aufgegriffen und vor allen sozialutopischen Anschlüssen für seinen "Pantagruel" reklamiert hat.

Wenn man so will, restauriert Morus in seiner Rahmenhandlung - dem Kneipengespräch zwischen ihm, Giles und dem Seefahrer Hythloday - die klassische Urszene der Inselliteratur: die Apologe des Odysseus am Hofe der Phäaken. Doch tut er dies mit dem pikanten Unterschied, daß er seine Insel keineswegs an einen nie gesehenen Weltrand, sondern vielmehr in die anerkannte und schiffbare Geographie seiner Epoche plaziert. Vor dem Paradigma des zeitgenössischen Weltbildes gehört "Utopia" derselben "Wirklichkeit" an wie die legendären Insulae fortunatae (mit denen es ein Brief von Budé identifiziert/ a.a.O. S.119f.), das von Kolumbus und Vespucci gefundene Amerika und das noch zu findende Paradies, in dessen Nähe es die durch die Erwähnung der Reisestation Ceylon unverkennbar gerät. Fern davon ein jenseitiger Wunschraum zu sein, zeichnet es eine prinzipiell "heterotopische" Qualität aus, so paradox diese Feststellung angesichts der von Morus' einschlagendem Begriff ausgehenden Tradition erscheinen muß. Es ist aber gerade diese potentielle "Wirklichkeit" der Insel, auf der nicht zuletzt die Überzeugungskraft der daran geknüpften politischen Konzepte gründet, und selbst der für sie gefundene Name ist - linguistisch betrachtet - eine heterotopische Konstruktion par excellence.

Eine Ansicht der spezifischen Funktion und Struktur von Morus' Inselfiktion führt mithin zu einer Schlußfolgerung, die deren Veranlagung im gängigen Utopiebegriff über weite Strecken entgegenläuft: Morus bedient sich des Inselschauplatzes in seiner Erzählung durchaus nicht, um diese aus der Wirklichkeit seiner Zeit heraus in ein "utopisches" Jenseits zu verlegen. Seine Intention ist die genau umgekehrte, und es ist die irdische und gegenwartsbezogene Verankerung, die seine Insel (im Zeitalter Kolumbus' und

Machiavellis) zum Schauplatz einer ethischen und politischen Debatte qualifiziert. Gleichwohl dieser Diskurs sich weitgehend als beispielhafte Umkehrung der beklagten europäischen Verhältnisse präsentiert und so einer daran anschließenden "utopischen" Gattung den Weg bahnt, bleibt festzuhalten, daß ihn gerade seine Diesseitigkeit überzeugend, wo nicht überhaupt möglich macht. Indem der Staatsgründer Utopus noch dazu vorführt, wie ein beseeltes Volk zum Spaten greift, um sich eine glückselige Insel aus eigener Kraft zu schaffen (im Falle Utopias durch die künstliche Abtrennung von einer vorherigen Halbinsel/ More 1995, S.110), weist er die Richtung in das noch entschiedenere Diesseits, in der die Inselphantasie ihre Zuschreibung auf eine paradiesische Geographie in der Folgezeit überschreitet.

6. Ähnliche Landschaften

Die Beobachtung der für die Genese der neuzeitlichen Inselphantasie maßgeblichen Rezeptionsvorgänge läßt an dieser Stelle den Umriß einer Tendenz erkennen. Sie besteht offenbar darin, die mythischen Einschreibungen der Inselvorstellung einer diesseitigen Gewißheit zu integrieren, wobei sich die einander nachfolgenden und miteinander verflechtenden Strategien von Mythos, Dichtung, Gartenkunst und geographischer Entdeckung als immer neue Umwege erweisen, denen sich das gesuchte "Andere" allemal entzieht. Im Bestreben, mit den Widersprüchen und Unschärfen der Inselimago zu operieren, profilieren sie diese als Akkumulator immer neuer imaginärer Projektionen und diskursiver Konstrukte. Der Fortgang der Untersuchung wird zeigen, daß die Wissensordnung des 17. und 18. Jahrhunderts das Projekt einer diesseitigen Rückbindung der Inselphantasie weiter forciert, in dem sie sie dem Ordnungsraum eines "cartesischen" Subjekts überschreibt und damit die für die geographische Utopie noch konstitutive Ferne der Inseln weiter kassiert.

Dabei greifen die maßgeblichen Programme barocker Architektur, Malerei, Dichtung und Festkultur auf ein Reservoir insularer Projektionen zurück, das infolge der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fortschreibungen wesentlich verbreitert und neu organisiert worden ist. Dies erfordert, zunächst eine Reihe wesentlicher Übermittlungsstränge zu skizzieren, die die Inselimago anschließend an die theologischen und geographischen Weichenstellungen als Projektionsfläche einer potenten Ich-Funktion weiterempfohlen haben. Dabei wird deutlich werden, daß sich die Ikonographie paradiesischer Inselvorstellungen am Beginn der Neuzeit als Chiffre diverser Projektionen und Übertragungen angeboten hat und schließlich in einem Netzwerk von literarischen, bildnerischen und architektonischen Referenzen aufgegangen ist.

Bereits seit dem 12. Jahrhundert ist die gartenpraktische Übersetzung einer amoenen Inselvorstellung eng mit einer Hervorhebung der Sehfunktion als Leitinstrument sinnlicher Wahrnehmung verknüpft, wie dies bereits der erwähnte "Rosenroman" beispielhaft gemacht hat. Guillaumes Beschreibung des Minnegartens gibt die (an einen Traum erinnernde) Vision eines Verliebten, deren Entrückung aus dem alltäglichen Sehfeld in der Gartenmauer manifest ist. Die Quelle in der Mitte des Garten, in der der Amant seine Geliebte erblickt, stellt der Dichter als eben diejenige vor, in welcher Narziß sein Spiegelbild gesehen hatte. Die voyeuristische Konzeption wird schließlich selbst zum Gegenstand der Allegorie: Amors Pfeil fährt dem Verliebten ausdrücklich "durch das Auge" ins Herz (Guillaume 1985, S.85).

Von hier aus ist zu verstehen, daß das Spätmittelalter das Thema des "Liebesgartens" als hervorragendes Motiv bildender Kunst entdeckt hat. Schon im 14. Jahrhundert wurden die Manuskripte des Rosenromans reich bebildert. Im 15. Jahrhundert entsteht eine Fülle gemalter und gestochener Paradies- und Liebesgärten, die mit einer ausufernden Mariensymbolik operieren (vgl. Hennebo 1987, S.138 ff.) - als wohl bekanntestes unter ihnen das im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt befindliche oberrheinische Gemälde von um 1420. Das typische Sujet der kursierenden Kupferstiche stellt eine mit Blumen und Kleintieren bestückte Wiese vor, auf der die Verliebten lustwandeln wie im Rosenroman beschrieben. Ein Bach schlängelt sich durch den Garten und ein gedeckter Tisch erinnert den paradiesischen Nahrungsautomatismus.

Es war Albrecht Dürer, der das Thema des verliebten Paares zuerst von der Symbolik der Minnegärten abgelöst und auf die paradiesische Begegnung von Adam und Eva rückübertragen hat. Seine zwischen 1495 und 97 entstandene, durch die Erfahrungen des ersten Italienaufenthalts angeregte Zeichnung des Sündenfalls suspendiert das seit Jahrhunderten gültige Darstellungsschema, welches auf die Einschreibung von niederer Begierde, Sünde und Tod festgelegt war. Mit Dürer kehrt die vom Mittelalter auf den Minnegarten abgestellte Erotik in den Garten Eden zurück oder, umgekehrt ausgedrückt: das paradiesische Menschenpaar in den irdischen Lustgarten. Sein Baum der Erkenntnis, "bezeichnet den Ort der Begegnung und Zuwendung der ersten beiden Menschen, indem ihre Körper ihn berühren und in einander korrespondierenden Haltungen überschneiden. Zum ersten Mal wird hier überhaupt eine körperliche Beziehung zwischen dem Menschenpaar angedeutet" (Bark 1994, S.24). Dürers Bildauffassung nimmt gleichsam die Heimkehr in das irdische Paradies vorweg, deren nautische Einlösung zwar auf dem Programm seiner Zeit aber immer noch aussteht.

Lucas Cranach der Ältere geht hier seit einem um 1509 entstandenen Holzschnitt noch weiter: Inmitten der lagernden Tiere berühren Adam und Eva einander mit unverhohlener Lust und Zärtlichkeit. Mit der linken Hand die verbotene Frucht pflückend hat Eva den rechten Arm um die Schulter des neben ihr sitzenden Adam gelegt. Seit 1520 scheint Cranach Bibel und Literatur regelrecht nach Motiven geeigneter Nacktdarstellungen abzugrasen. In dem im Schleswig-Holsteinschen Landesmuseum aufbewahrten Tafelbild von 1521 ist von der Unschuld früherer Paradiesdarstellungen nichts mehr zu spüren. Gemeinsam

den Apfel haltend haben Adam und Eva einander die Gesichter zugewandt und signalisieren sexuelles Begehren.

Cranachs Gemälde des "Goldenen Zeitalters" (um 1530/ *Abb. 4*) identifizieren die erotische Botschaft des Paradieses schließlich ganz mit der antiken Glückseligkeitsinseln und dem neu entdeckten Arkadien-thema. Sie folgen den epochemachenden italienischen Romanen und Gemälden auf dem Fuß, die am Anfang des 16. Jahrhundert die antiken Insel- und Arkadienthemata renoviert haben: der anonymen "Hypnerotomachia Poliphili" mit ihrer nachwirkenden Schilderung der Liebesinsel "Kythera" (1499), Sannazaros "Arcadia"-Roman (1501/04) und dessen begeisterten Reflexionen in den Bildern von Tizian und Giorgione.

Kythera/ Arcadia/ Utopia

Die Triade *Kythera - Arcadia - Utopia*, die das Bezugssystem der literarischen Inselphantasie des beginnenden 16. Jahrhunderts exemplarisch absteckt, bezeugt mehr als einen exotischen Dreiklang poetischer Phantasie. Aus einer vergleichenden Perspektive legt sie ein Spektrum kursierender "Ähnlichkeiten" (vgl. Foucault 1995, S.46ff.) offen, das die Funktion der Inselimago in der Denk- und Wissensordnung von 1500 definiert. Der mit einer alchimistischen Vereinigungssymbolik dekorierte insulare Liebesgarten, die melancholische Ruinenlandschaft eines verlorenen Goldenen Zeitalters und das kommunistische Versuchsfeld einer "Neuen Welt" beschreiben drei ebenso verschiedene wie strukturell vergleichbare Schauplätze, in denen sich die am Beginn der Neuzeit etablierte Inselvorstellung beispielhaft reflektiert.

Die einem Dominikanermönch namens Francesco Colonna oder auch dem Paduaner Dichter Niccolò Lelio Cosmico zugeschriebene "Hypnerotomachia Poliphili" (Fierz-David 1947) fusioniert das mittelalterliche Konzept des Minnegartens mit mythologischen, alchimistischen und neuplatonischen Elementen. Der Autor entwirft das allegorische Lehrbuch einer sich vergeistigenden Liebe, dessen Inhalt als Traumvision vorgestellt wird. Am Ende des Romans gelangen die Liebenden in der Barke des Cupido auf die Venus-Insel Kythera. Die kreisrunde Insel, die durch radiale Alleen sowie konzentrische Hecken und Säulenkreise unterteilt ist, erinnert an Platons Geometrie der atlantischen Hauptstadt und scheint wie diese Campanellas späteren Entwurf seiner "Sonnenstadt" beeinflusst zu haben. Dank einer Fülle pflanzenkundlicher und gartenpraktischer Einschübe ist ihre Schilderung zudem zu einem Vorbild der Gartenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts geworden ist. Ein in der Mitte der Insel befindliches Amphitheater mit "Venusbrunnen" gibt auf dem Höhepunkt des Romans den Schauplatz der rituellen Hochzeit der Liebenden.

Ebenso wie Morus' "Utopia" verflechtet die vieldeutige und streckenweise enigmatische "Hypnerotomachia" eine realistische Rahmenhandlung und einen fiktionalen Schauplatz allegorischer Vorführung und Belehrung. Konstruiert sich die Inselfiktion bei Morus aus der phantastischen Fortsetzung einer tatsächlich stattgefundenen Entdeckungsreise, so in der "Hypnerotomachia" als Traumvision des Helden. Der so festgelegte Grenzgang zwischen Realität und Fiktion spiegelt sich in der Funktion der Inseln als

Übergangsraum einer irdischen in eine sinnbildliche andere Welt. Mit Blick auf ihre antiken Vorbilder laufen die Reiserouten der "Hypnerotomachia" und "Utopia" im übrigen darin parallel, daß die westwärts führende Schifffahrt und der nächtliche Traum einundderselben Nachtfahrt des Sonnengottes folgen (und es kann zumindest vermutet werden, daß dies den Autoren bewußt gewesen ist).

Der Grund der bei allem Unterschied der literarischen Konzeptionen offenkundigen Analogie der Insel-funktion ist evident: Die Inselvorstellung empfiehlt sich beiden Texten aus dem Anspruch, eine Sublimierung und Läuterung des irdischen Menschen und seiner Begierden beispielhaft zu machen. Morus' seiner Reisefiktion vorangestellte Sozialkritik an England und Europa gibt ebenso wie die Liebeskampfkongelation der "Hypnerotomachia" einen evidenten Realitätsbezug vor, auf den die allegorischen "anderen" Schauplätze referieren. Bei aller konzeptionellen und stilistischen Differenz (die einen Vergleich nur in beschränktem Maß zuläßt) treffen sich beide Texte in der Funktion der Insel als Projektionsfläche einer christlich motivierten Tugendkonzeption. Dabei empfiehlt sich die Inselvorstellung nicht primär (wie in den antiken Vorbildern) durch ihre "Entrückung", sondern vielmehr durch ihre potentielle "Wirklichkeit", die ihrer allegorischen Inszenierung Dynamik und Spannung verleiht.

Als medialer - irdischer und allegorischer - Schauplatz referiert die Insel im literarischen Schema der frühen Neuzeit auf eine in denselben Zwischenraum dieseitiger Wirklichkeit und himmlischer Wahrheit verlegte Tugendkonzeption. Gleich dem irdischen Paradies auf der Landkarte markieren die Inseln der Romane die Anschlußstelle, über welche die irdische Gegenwart an einer jenseitigen Verheißung partizipiert. Ihre Autoren dokumentieren dies, indem die entsprechenden Vorführungen zugleich allegorisch und praktisch sind. Eben darum gehen ihre "utopischen" Gehalte mit handfesten Anweisungen zur Anlage von Gärten oder Staaten einher.

Der Ton, den der Neapolitaner Iakopo Sannazaro wählt, um zwischen irdischer Realität und einer jenseitigen Gegenwelt zu navigieren, ist der der Klage, und die von Vergil hinterlassene Quasi-Insel Arkadien die auratische Anschlußstelle, die er dabei inszeniert. Der die Form der Eklogen mit Prosapassagen kombinierende Roman "Arcadia", (der seit 1480 im eingeweihten Kreis kursierte, aber erst seit 1501 vollständig erschien), ist von der Saturnsymbolik des Florentinischen Neuplatonismus angesteckt, die den Goldalterregenten mit dem schöpferischen Menschen unter dem gemeinsamen Banner der Melancholie solidarisiert (vgl. Klibansky u.a. 1990, S.323f./351ff.). Sannazaros "Arkadien" ist ein einziges Land der Sehnsucht, Ort melancholischer Klagen über Verlorenes: verlorene Liebe, verlorene Unschuld, die verlorene Mutter, die verlorene Braut, das verlorene Neapel und schließlich und endlich das verlorene "Goldene Zeitalter", das alles Lamento wie eine große metaphorische Klammer umschließt. Dennoch bleibt auch das Arkadien Sannazaros auf Tuchfühlung zur geographischen Wirklichkeit. Nicht nur, daß es dieser gleichfalls über die naheliegende Lesart einer Traumszenerie angeschlossen ist: Hinter den lamentierenden arkadischen Schäfern verbergen sich Mitglieder der Neapolitanischen Akademie (Kidwell 1993, S.16). Der Romanschauplatz muß gar nicht auf dem Weg einer ausufernden Reise erst erreicht werden, sondern ist von Anfang bis Ende ein doppelter: das diesseitige Neapel und die "geistige Landschaft" Arkadiens, die der Dichter nebulös ineinander überführt. Die Dichter der nachfolgenden

europäischen Schäferromane haben dieses Modell adaptiert und die Formel "Arkadien" ohne weiteres ihrer jeweiligen Heimat überschrieben.

Im übrigen verknüpft auch Sannazaros Roman die allegorische Handlung mit einer praktischen Diesseitswendung: Indem der Autor (vielleicht in Anlehnung an Theokrit) während seiner Landschaftsschilderungen immer wieder bei der Beschreibung von Gemälden, Statuen, Vasen und anderen Kunstgegenständen verweilt, trägt er nicht nur seinem historischen Lamento, sondern auch seiner Passion als Kunstsammler Rechnung (Kidwell 1993, S.61f.). So wie die Insel Utopia als politischer und Kythera als gartenarchitektonischer Leitfaden gelesen werden können und gelesen worden sind, so das Arkadien Sannazaros als Entwurf einer bildenden Kunst, die das "Goldene Zeitalter" beispielhaft einholt und neu inszeniert.

Ideale Landschaften

Das von Tizian und Giorgione unter dem Eindruck Sannazaros in die Malerei eingeführte Arkadienthema schließt das imaginäre Sammelbecken der frühneuzeitlichen Inselvorstellungen an eine neue Projektionsfläche an: die einer mit den Mitteln der Kunst realisierten Idealität von Figur und Landschaft. Es führte über unser Thema weit hinaus, die davon bestimmten Traditionslinien und Prägungen der abendländischen Malerei nur annähernd zu umreißen (vgl. hierzu Maisak 1981). Wir werden im konkreten Fall auf diese zurückzukommen haben und nennen hier nur Poussins Gemälde "Et in Arcadia ego" aus dem Pariser Louvre, das dem Vermächtnis Sannazaros an die abendländische Malerei sein gebührendes Denkmal gesetzt hat, sowie die Auffassung italienischer Landschaft in der Malerei von Claude Lorrain. Unter allen bildkünstlerischen Anschlüssen an das arkadische Thema ist vielleicht derjenige Claudes der für Bildästhetik und Wahrnehmungsschemata der europäischen Neuzeit über die Malerei hinaus nachhaltigste gewesen. Seine idealen Perspektiven auf Küstenszenarien und Ruinen haben die arkadische Melancholie Sannazaros in die Tradition des abendländischen Landschaftsempfindens eingetragen und bis auf die Moderne gewirkt. Auch wenn es keine expliziten Inselmotive sind, die Claude gemalt hat, stehen seine verklärten Szenerien den Imagines der zeitgenössischen Inselphantasie vergleichslos nahe. Vom Vorbild der holländischen Seestücke sowie Themen des Alten Testaments, der Ovidischen Metamorphosen, der Odyssee, Äneis und anderer klassischer Sagen eingestimmt, beschwören sie eine quasi mythische Einschreibung von Landschaft. Das über ihre Motive gegossene goldene Licht morgendlicher und abendlicher Sonnen übersetzt das "goldene" Zeitalter der Erinnerung Sannazaros in ein visuelles Gleichnis, das noch Keats, Dostojewski und Nietzsche berückt hat.

Die abendländische Landschaftsmalerei verdankt es nicht unwesentlich dem Werk Claudes, daß sie überhaupt als gleichberechtigtes Genre auf die Höhe einer Mythen- und Historienmalerei gerückt ist. Seine Bilder erscheinen gleichsam selbst als Inseln - als "Utopien" von Landschaft, die die ihnen vorbildlichen römischen Szenerien auf ein arkadisches Ideal des Naturschönen verlängern. Noch Dostojewski hat das in der Dresdner Sammlung befindliche Gemälde "Acis und Galathea" (1657) hingerissen als gesammelte Essenz der Vorstellungen glückseliger Inseln, eines irdischen Paradieses und Goldenen Zeitalters gefeiert

(Dostojewski 1958, S.630 f.). Und Nietzsche brach 1879 nach Bekunden seines St. Moritzer Tagebuches "in Claude Lorrain'sche Entzückungen" und "langes Weinen" aus, wobei ihm "alles Bukolische der Alten ... entschleiert und offenbar geworden" ist (Nietzsche 1988, KSA 8, S.610).

Die Île enchantée

Die literarische Arkadientradition hat sich in der Nachfolge Sannazaros mit einer Reihe von Insel Sujets ausgestattet, die mehr oder weniger topisch geworden sind. Bereits in Montemajors für das Genre maßgeblichen "Siete libros de La Diana" (1559) wird das Inselmotiv markant mit der Romanhandlung und deren landschaftlicher Staffage verknüpft: zunächst als einsame Insel, auf die sich die bekümmerte Schäferin Belisa zurückgezogen hat (Montemayor 1991, S.227ff.) und schließlich in dem von einer Flußmündung umgrenzten Palast der Priesterin Felicia, in dem die Stränge der Handlung zusammenlaufen und vor einer Kulisse allegorischer Darstellungen in die Einnahme eines die Liebeshändel lösenden Zaubers trankes münden (a.a.O. S.256ff.).

Während seiner Blüte im 16. und 17. Jahrhundert entwickelte sich der arkadische Schauplatz des europäischen Hirtenromans zu einem Schmelztiegel literarischer Topoi und Handlungsschemata, unter denen Inselmotive einen wichtigen Platz einnahmen. Dabei zeichnen sich drei mehr oder weniger mustergültige Varianten ab, über die die Romanhandlungen in immer wiederholten Klischees verfügen: 1.) die von der "Hypnerotomachia" geprägte mystisch-allegorische Einschiffungs- und Vereinigungsszene, 2.) die mit dem Neuplatonismus eingebürgerte Deutung von Venus und Diana auf die Opposition irdischer und himmlischer Liebe und respektive Vereinnahmung der Inselformen Kythera und Delos, und 3.) ein von Kirke und Medea eingefärbter Typus der Inselfee, der sich an den Topos des unvermeidlichen "Zaubertranks" schließt.

Auch die unabhängig von ihrer Vereinnahmung im Schäferroman fluktuierende Eklogendichtung hat ihr Arkadienthema bezeichnenderweise immer wieder mit Inselformen fusioniert. Die "Erste Seefahrt-Ekloge" des aus Brescia stammenden Laurentius Gambara schildert 1550 eine Reihe von Kolumbus entdeckter Inseln aus der Perspektive eines vermeintlichen Reisebegleiters (Schnur 1978, S.179 ff.). Von ihr geht eine Gattung "nautischer" Eklogen aus, welche den mit den Entdeckungen eingehenden Berichten über exotische Länder und Menschenstämme sekundiert (a.a.O. S.396).

Ein zweiter Traditionsstrang literarischer Inselfantasie, der die frühe Neuzeit geprägt hat, ergab sich aus der Renaissance der mittelalterlichen Ritterromane im 16. Jahrhundert. Insbesondere die "Isla firme" aus dem "Amadís"-Roman des Ordoñez de Montalvo (1508) erwies sich als publikumswirksamer Kurzschluß zeitgenössischer Mittelalter- und Inselfaszination, der bis auf die höfische Architektur der Renaissance gewirkt hat. Die "feste Insel" des Amadís-Romans steht in der Tradition der verzauberten Inseln aus dem Umkreis der Artussage. Der griechische König Apolidon hat sie, wie es bei Ordoñez heißt, im Duell mit einem Riesen erworben und danach seiner Geliebten Grimanesa als Minneparadies reserviert. Auf Bitte der Geliebten hat er die Insel später mit einem Bann überzogen, demzufolge sie nur ein Ritter in Besitz zu

nehmen vermochte, der ihn selbst an Trefflichkeit der Waffen überragte, und nur eine noch schönere Frau als die geliebte Grimesa. Erst dem vom Gedanken an seine Donna Oriana getriebenen Amadís gelingt es, die Insel genau hundert Jahre nach Apolidons Verzauberung zu erobern.

Die literarische Wiederentdeckung der "verzauberten Inseln" kam einem wachsenden Interesse der europäischen Höfe an mit Turnierszenen angereicherten Festinszenierungen entgegen. 1564 fand in Fontainebleau ein für Katharina Medici und Karl IX. veranstaltetes Wasserfest statt, das nach dem Vorbild der römischen Naumachien die Erstürmung einer von Türken besetzten Insel darstellte. Bei dem 1565 in Bayonne ebenfalls für Katharina Medici veranstalteten Festprogramm der "Île enchantée" standen sich der König Karl IX. und der spätere Heinrich III. dann in einem allegorischen Turnier als Streiter der Tugend und der Liebe gegenüber. Während eines vorausgehenden Wasserfestes begaben sich die als Schäfer und Schäferinnen verkleideten Teilnehmer zum Dinner auf eine Insel mit Lusthaus und bestiegen dann ein Floß, um von dort aus dem abschließenden Feuerwerk zuzusehen (Schlick S.41 ff.).

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts verbreitete sich die "verzauberte Insel" an den europäischen Höfen als zunehmend beliebtes Thema der feudalen Festkultur. Sie traf sich dabei - wie schon aus dem erwähnten Beispiel ersichtlich - mit den Inselschauplätzen der Hirtenromane, deren Dramatisierung nicht auf sich warten ließ. Anknüpfend an das dialogische Moment der Eklogen profilierte sich die dramatische Gattung des Schäferspiels. Auch als Schauplatz der Erstaufführung von Tassos dafür vorbildlichem "Aminta" erkor man 1573 eine Insel: die Po-Insel Belvedere in Ferrara.

Inselarchitektur

Die Anbindung dieser Festkultur an die Lustschlösser und ihre Parkanlagen stellte eine der wesentlichen Inspirationen dar, die seit dem 16. Jahrhundert (zunächst in Frankreich) die Anlage auf regelrechten Inseln bzw. Halbinseln positionierter Schlösser forcierten. Architekturgeschichtlich-ikonographisch stellt sich der Typus dieser Inselschlösser als eine Fusion der italienischen Garteninseln mit der Tradition der mittelalterlichen Wasserburgen dar. Ausgangspunkt dieser Innovation ist das Frankreich der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, seine Prototypen Fontainebleau und Chantilly. Das offenbar früheste (nicht realisierte) Projekt der Art geht auf Leonardo da Vinci zurück, der seit 1516 bis zu seinem Tode 1519 auf Einladung Franz I. im Schloß du Cloux von Amboise lebte. Leonardos Entwurf (Abb.5) zeigt eine von vier Ecktürmen flankierte Villa, die an drei Seiten von einem Kanal und an der vierten von einem für Wassertheater vorgesehenen künstlichen Weiher umschlossen wird. Ein mögliches Vorbild hierfür könnten die im 15. Jahrhundert ausgegrabenen und erstmals 1450 publizierten Ruinen einer Inselvilla des römischen Kaisers Hadrian bei Tivoli (um 118) gewesen sein.

Für die Anlage von Fontainebleau wurde ein Sumpfgelände ausgegraben, das sich inmitten eines Waldes befand, der ein altes königliches Jagdhaus beherbergte. Entlang des neuen Weihers führte eine Allee vom Jagdschloß zu einem Torpavillon. Der auf der gegenüberliegenden Seite des Teiches angelegte Garten war von einem Kanal durchschnitten, von dem Seitenarme für die Anlage weiterer kleiner Inseln, so-

nannter "préaus", abgezweigt wurden. Am Ende der zum Wasser gewandten Fassade des Schlosses - der "Galerie d'Ulysse" - vervollständigte eine Grotte das Gartenbild. Auf der eigentlichen, durch die Anlage eines umfließenden Kanals geschaffenen Schloßinsel befand sich in einem Ziergarten die Statue der sogenannten "Diana von Versailles" (Gothein 1926, Bd.2, S.12f.).

Die fast gleichzeitige Anlage von Chantilly (1524/32) geht auf den einflußreichen Connetable de Montmorency zurück, der auf den Fundamenten eines in seinen Familienbesitz gekommenen älteren Schlosses und unter Beibehaltung von drei alten Ecktürmen ein neues Renaissanceschloß errichten ließ. Auch hier ist der Bauplatz ein bewaldetes und sumpfiges Tal, wo das Schloß auf einem Felsen steht. Das Sumpfland der Umgebung wird für die Anlage des den Renaissancebau umgebenden Teiches genutzt. Später wird auf einer nahe dem Schloß arrangierten kleineren Insel ein Kasino mit einem von einer Voliere abgeschlossenen Garten angelegt (a.a.O. S.13).

Die den französischen Wasserschlössern über Fontainebleau und Chantilly hinaus eigentümliche Übernahme des mittelalterlichen Befestigungscharakters, die besonders im Motiv der Ecktürme markant ist (vgl. a.a.O. S.15ff./ Junecke 1960, S.87f.), kann - mangels wehrhafter Funktion - kaum anders als mit Blick auf die Mode der Ritterromane und Wasserfeste und deren "befestigte" Inseln erklärt werden. Dies bezeugt, wie weit die Distanz zwischen wirklichen Inseln und dem imaginären Apparat der Inselphantasien im Verlauf des 16. Jahrhunderts geschrumpft ist: Die beschworenen Inseln residieren nicht mehr nur in den Fehlstellen der Weltkarte und einem "goldenen Zeitalter" antiker Überlieferung bzw. sind auf den allegorischen Gehalt der Gartenanlagen abgestellt - sie färben auf eine allgegenwärtige Ikone des europäischen Kulturkreises: die mittelalterliche Wasserburg.

Die "festen Inseln" der Burganlagen kommunizieren ikonographisch mit denen der Romane ebenso wie mit einem verinselten und ummauerten Paradiesgarten und der umrauten "Burg des Kronos" auf der "Insel der Seligen". Sie gehen mit diesen im Gleichnis auf einen nicht weniger militanten Tugendbegriff auf, dem der Herrgott und jede Jungfrau eine "feste Burg" und die Läuterung von sinnlicher in himmlische Liebe ein Kreuzzug der Disziplin ist. Im selben Maße, wie eine fortschreitende Globalisierung das Dogma des irdischen Paradieses fraglich erscheinen läßt, profilieren sich die verinselten Burganlagen als dessen ikonische Stellvertreter auf Erden. Die Gleichung von Burg und Insel taucht in jenen Dunstkreis schillernder Ähnlichkeiten ein, den Cervantes' Don Quichote (der seinen Knappen Sancho Pansa bekanntlich mit dem Versprechen einer ihm zu überlassenden Insel lockt) dann genial komisch demontiert. Schon den italienischen Epikern des 16. Jahrhunderts ist es ein leichtes, die Inselwelt der Odyssee in den Kontext einer exzessiven Ritterromantik einzuholen und als opulentes Schlachtfeld der abendländisch-christlichen Mission zu inszenieren.

Der vorbildliche Schauplatz, der den Kurzschluß von Odysseus und ritterlicher Tugend literarisch ins Werk setzt, ist jene "Insel der Alcina", die Ariost im sechsten und siebenten Gesang seines "Orlando furioso" (1516/32) entwirft: Die aphroditische Alcina residiert auf einer am Seeweg nach Indien gelegenen Insula amoena, die sie ihrer tugendhaften Schwester Logistilla abspenstig gemacht und zu einem Tummelplatz leichtfertiger Mädchen, hybrider Kreaturen und eines Heeres von Liebesgöttern gemacht hat. Bei ewigem Frühling beschäftigt sich die wollüstige Fee damit, die strandenden christlichen Seefahrer mit ihren erotischen Reizen zu verlocken und nach dem Sex in Bäume, Tiere, Klippen oder Quellen zu verwandeln, um sich einen neuen Günstling zu wählen. Auch der Held des Epos - Ruggiero - verfällt trotz vorheriger Warnung Alcinas Reizen, ehe ihn die amazonische Bradamante aus ihrem Bann befreit und die Insel der erotischen Phantasie dem Untergang weiht.

In Tassos "La Gerusalemme liberata" (1580) wird die Fixierung der Inselvorstellung auf einen die Opposition von irdischer und himmlischer Liebe reflektierenden Tugendbegriff dann ausdrücklich auf die christliche Mission angewandt. Der Held Rinaldo wird im Schlaf von der in ihn verliebten Armida aus dem Heer der zur Befreiung Jerusalems ausgerückten Kreuzritter entführt und auf eine kanarische "Insula fortunata" verbracht. In der Mitte des prachtvollen Schlosses der Inselfee befindet sich ein mit allen Attributen des Locus amoenus ausgestatteter Paradiesgarten, in dessen Bannkreis die Geschlechterrollen à la Kleopatra und Marc Anton vertauscht sind (Ger.16,6f./21). Erst das Waffengeklirr der zu seiner Befreiung entsandten Ritter vermag den im Minneparadies schlummernden Rinaldo zur Vernunft zu bringen und an seine männliche Mission zu erinnern. Die in die Rolle des vor unbefriedigter Wollust jammernden Weibes zurückverwiesene Armida, die ihn weder mit neuen Schmeicheleien noch mit Drohungen an seiner Flucht zu hindern vermag, läßt ihren Inselfalast schließlich racheschwörend im Erdboden versinken.

Man erkennt, daß es das epistemologische Feld der frühen Neuzeit und die darin verspannte Inselvorstellung sind, in denen jene Lesart Homers und der Kirke-Episode wurzeln, deren Gemeinplatz bis in die Gegenwart reicht und den ursprünglichen Deutungsspielraum der Odyssee verengt hat. Im Gefolge Ariosts und Tassos ist diese allegorische Interpretation der Kirke vor allem von einer Reihe spanischer Autoren des beginnenden 17. Jahrhunderts aufgenommen und klischiert worden. Als ihr Initial hat die 1624 erschienene "hispanisierte Uliásiade" "La Circe" von Lope de Vega gewirkt (vgl. Paetz 1970, S.83f.). An diese anschließend inszenierte Calderons Drama "El mayor encanto, amor" die Begegnung von Odysseus und Kirke als ein Lehrbeispiel sich widerstreitender irdischer und höherer Liebe, das durch seine Inszenierungen am Madrider Hof wesentlich auf die barocke Festkultur des 17. Jahrhunderts gewirkt hat.

Der rhetorische Balanceakt, mit dem die Interpreten des beginnenden 17. Jahrhunderts die glückselige Insel Kirkes einerseits einer Sphäre der niederen sinnlichen Begierde zuschlagen, sich ihrer andererseits aber als allegorischer Brücke in ein Tugendparadies bedienen, macht indes die Grenzen offenbar, an die

eine Ausbeutung der latenten "Ähnlichkeit" von Insel- und Paradiesvorstellung, Minne- und Gottesgarten im selben Zeitraum gelangt ist. In dem Maße, wie das mittelalterliche Paradigma des irdischen Paradieses unglaublich wird und die dem Inselschauplatz angetragene Tugendkonzeption auf ein zunehmend emanzipiertes humanistisches Menschenbild stößt, verstrickt sich ihre ethische Botschaft in eine allegorische Widersprüchlichkeit, die nur durch eine mühsame Interpretationsleistung wettzumachen ist. Auf einem Spielfeld poetischer Zweideutigkeiten und erotischer Phantasie versagen die wesentlichen Codes, die die Signifikanz der Inselvorstellung innerhalb der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wissensordnung garantierten.

Calderons Inseldrama macht diese semantische Lücke ebenso beispielhaft wie den neuen, wesentlich außerliterarischen Zugriff, der in diese hineinstößt: Was dessen Nachruhm zuallererst forciert und, wenn man so will, sogar begründet hat, war weniger seine literarische Botschaft als die unter Anleitung des genialen florentinischen Bühnenbildners und Theateringenieurs Cosimo Lotti erfolgte gigantomanische Inszenierung im Verlauf der Inselfeste Philip IV. am Hof von Madrid. Das von Lotti im Zusammenhang der Inszenierungen errichtete Schloßtheater von Buen Retiro war so konstruiert, daß die Rückwand der Bühne bei Bedarf entfernt und die sich eröffnende Parkachse zu einem Bestandteil des Bühnenbilds gemacht werden konnte. Indem Kirkes Insel dort nicht einfach nur zur Aufführung gebracht, sondern der höfischen Architektur schlechterdings implementiert worden ist, steht sie für einen Paradigmenwechsel ein, mit dem eine um die geographische Fehlstelle des irdischen Paradieses organisierte Inselvorstellung obsolet wird. Das mythische Aiaia verwandelt sich in einen Vorort von Madrid.

Sol Metaphysicus

Das epistemologische Vakuum einer nicht mehr gedeckten frühneuzeitlichen Tugendkonzeption hat auch der Dominikanermönch Tommaso Campanella schon am Beginn des 17. Jahrhunderts erspürt und aus seiner Kerkerzelle für den Entwurf eines "Sonnenstaates" (1602) reklamiert. Dem "einfältigen" Zeitgenossen, der "nicht die Dinge selbst betrachtet, sondern nur die Buchstaben, und den Geist dadurch erniedrigt, daß er die toten Zeichen anstelle der Dinge studiert" (Campanella 1955, S.45), führt er darin einen genialen "Sol Metaphysicus" vor, der die Einheit von Wissen und Handeln in einem vorbildlichen Inselstaat neu begründet. Dabei erweist sich sein Werk gerade im Rekurs auf die obsolete "geographische Utopie" als Spiegel des Problems, gegen das es polemisch ins Feld zieht. Von vornherein ohne Chance, die evidente Wirklichkeitsnähe eines Utopia zu erreichen, bleibt Campanellas Inselfiktion der Ausweg in eine museale Inszenierung, die die "toten Zeichen" der ausgedienten Episteme (und unter diesen die Inselvorstellung selbst) enzyklopädisch versammelt und gleichsam magisch reanimiert. Einer verschwindenden Wissensordnung setzt Campanella ihr Denkmal, indem er deren flüchtigen Bedeutungszusammenhang in der Mikrokosmos-Vorstellung auffängt und noch einmal nobilitiert.

Der dem Vorbild von Platons Atlantis, den Idealstädten der Renaissance und der Garteninsel der "Hyperotomachia" nachempfundene Tempelbezirk der "Sonnenstadt" wird als ein System konzentrischer

Mauerringe vorgestellt, die das Sonnensystem mit den Planetenbahnen verkörpern - mithin als "Mikrokosmos" par excellence. Das auf den Tempelmauern verzeichnete universelle Wissen, daß von mathematischen Figuren über die Astrologie und Geographie, Darstellungen aller Mineralien, Weine, Öle, Pflanzen, Tiere, Handwerke bis zu einer Wissenschaftsgeschichte reicht, läßt die Insel des Sonnenstaates als metaphysisches Gedächtnistheater erscheinen (a.a.O. S.34ff.). Im Rahmen einer solchen Konzeption ist es nicht dem Zufall überlassen, wenn sie auf einer Insel verortet wird; im konkreten Fall auf dem im Fokus der mittelalterlichen Paradiessuche gewesenen "Taprobane".

Mit der Einsetzung als gleichsam musealen Mikrokosmos allegorisiert und überschreitet Campanella die für die frühe Neuzeit prägende Denkfigur der Insel als "geographische Utopie". Die Veranlagung der Insel in einem geographischen Außenraum wird zwar dem äußeren Anschein nach aufrechterhalten, aber zuallerst darum, damit ihr Licht auf die Figur eines "Metaphysicus" strahlt, der ihren Bedeutungsgehalt verwaltet und bewußt darüber verfügt. Die dem insularen Ursprungsraum eingeschriebene archaische Sonnenmetaphorik erweist sich dabei als prädestinierte Anschlußstelle, die mythische Aura der Inseln auf das beschworene Licht der Aufklärung zu übersetzen. Vom heliopolitanischen Sonnenkult über die antiken Beschreibungen einer äthiopischen "Sonneninsel", eines "Panchaia", "Atlantis" und "Taprobane" bis auf Morus "Utopia" und das "Kythera" der "Hypnerotomachia" werden die tradierten Schauplätze insularer Phantasie in der exemplarischen Figur des "Sol Metaphysicus" zusammengeführt.

In der latenten Endzeiterwartung und messianischen Berufung seines Verfassers hält der "Sonnenstaat" noch einmal die paradiesische Zuschreibung der Inselimago fest, die diese seit Brendans "Navigatio" und über das Zeitalter der Entdeckungen hinweg dominiert hat. Mit ihrer metaphysischen und enzyklopädischen Aufladung jedoch und im Typus des darüber verfügenden "Sol metaphysicus" wird die Inselphantasie auf ein diesseitiges Subjekt bezogen, das den Gottesstaat stellvertretend auf Erden realisiert. Die vor seinem Tode verfaßte Ekloge Campanellas, die die Heraufführung einer nach dem Vorbild des "Sonnenstaates" verfaßten "Saturnia regna" an die Erscheinung des 1638 geborenen Ludwig XIV. - des künftigen "Sonnenkönigs" - knüpft, ist von daher als (nicht unwesentliche) Glosse seines Hauptwerks zu lesen.

Der von Campanella getaufte "Sonnenkönig" wurde ein Vierteljahrhundert später durch die Inselfeste Philip IV. inspiriert, sie in seinen phänomenalen "Plaisirs de l'Île enchantée" noch zu überbieten. Indem er dabei höchstselbst in die von Ariost vorgeschriebene Rolle des Ruggiero schlüpfte, gab er kund, daß die glückseligen Inseln ihren Platz nicht mehr in umrauten oder umschifften Fernen, sondern am Ort ihrer potenten Aneignung haben. Die als Wiederkehr "saturnischer Herrschaft" verstandene Inszenierung der absolutistischen Höfe vereinnahmte die Inselvorstellung als Spiegelfläche ihrer quasi-mythischen Ambition. Kaum daß ein Don Quichote die obsoleete Welt der Ritterromane und Inselphantasien beispielhaft verabschiedet hatte, demonstrierten kundige Ingenieure in Madrid und Paris, wie es zuzugehen hat, damit eine beliebige Inselphantasie auf Knopfdruck aus dem Erdboden steigt. Und der englische Lordkanzler Sir Francis Bacon träumte bereits einen Insel- und Maschinentraum, der über die höfischen Inszenierungen noch weit hinausging und sich nur aus Vorsicht und Publikumswirksamkeit noch im hölzernen Pferd eines fernen "Nova Atlantis" verbarg.

7. Die Insel im Zeitalter ihrer Produzierbarkeit

Im 17. Jahrhunderts büßen die imaginären Inselwelten ihren Platz auf der globalen Landkarte ein, indem die darüber verfaßten Texte aufhören, "zu den Zeichen und zu den Formen der Wahrheit zu gehören" (Foucault 1995, S.89). Wohl wird noch 1721 eine Expedition nach der Insula St. Brendani ausgerüstet, aber nur, um sie anschließend ein für alle Mal von der Karte zu streichen. Die Entdeckungsreisen werden nicht mehr von den Versprechungen der biblischen und antiken Schriften stimuliert, sondern davon, die Fehlstellen der Weltkarte zu vermessen und das darin ausgedrückte Machtvakuum zu eliminieren.

Reisefiktionen

Die Gattung der "Voyage imaginaire", die die von Inseln handelnde Literatur ausgehend von Frankreich seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts bereichert, ist auf diese vakanten Orte der fortschreitenden Globalisierung fokussiert: im Wettbewerb mit den eingehenden realen Reiseberichten entwirft sie ihre phantastischen Szenarios jenseitiger Inseln und eines unbekannten Südländes, in denen sich utopisch-kritische Ambitionen mit einer unterhaltsamen Bedienung am traditionellen Arsenal der Inselphantasien abwechseln und mischen (vgl. Funke 1985/ Krauss 1972, S.29ff./1984, S.84ff.). Mit der einschmelzenden Wirklichkeit der Terrae incognitae differenziert sich die dahin plazierte "geographische Utopie" in einem Konkurrenzverhältnis authentischer Reiseberichte und dichterischer Fiktion. Beide stehen sich an der Grenze der bekannten Welt gleichsam in einem Spiegelverhältnis gegenüber. Wo sich der echte Reisebericht bei seiner imaginären Ausschmückung auf die Tatsächlichkeit der stattgefundenen Reise berufen kann und darin zugleich seine Grenzen hat, steht der fiktionale auf der Seite der ungehinderten Phantasie, solange es ihm gelingt, diese auf eine topographische Möglichkeit zu stützen. Was indes im Falle eines Thomas Morus' ein gutes Jahrhundert zuvor als wirksamer Geniestreich ankam, ist durch die ausufernde Mode als gängiger Topos denunziert, der im dafür vorgesehenen Ereignisfeld einer dichterischen Imagination seinen schwer zu hintergehenden Platz hat. Die Wirklichkeitsfiktion der "Voyage imaginaire" definiert sich im doppelten Wettbewerb ihrer phantastischen Inhalte und der Aufrechterhaltung ihrer topographischen Behauptung. Wo die "geographische Utopie" im Koordinatensystem einer gleichermaßen realen wie legendären "Wirklichkeit" verankert war (Atlantis, Amerika, Eden, Taprobane etc.), ist der Ort der Reisefiktion des 17. Jahrhunderts insoweit beliebig, als ihm die Referenz auf die übriggebliebene "Terra incognita" vollkommen genügt. Mit der Beschreibung einer Mondreise durch Godwin ("Der Mann im Mond", 1638) und dann mustergültig in Cyrano de Bergeracs Reisen zu den Mond- und Sonnenstaaten (1656/1662) wird deren Fluchtpunkt denn auch bald vom Ozean in den Weltraum verlegt. Wenn in Frankreich in manchen Jahren bis zu dreißig neue Reisefiktionen auf den Markt geworfen werden (Krauss 1984, S.86), ist dies Indiz genug für die ungebrochene Faszination, mit der die imaginären Inseln auch und gerade im 17. und 18. Jahrhundert auf die europäische Leserschaft strahlen. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als zögen sie sich im vergeblichen Wettbewerb mit den kartographischen

Realisierungen in dasselbe Jenseits zurück, aus dem sie ein Zeitalter der Paradiessuche und geographischen Entdeckungen erst geholt hat. Aber dieser Eindruck täuscht, und es hieße, den Fehler der geographischen Exegesen der Odyssee (quasi in umgekehrter Richtung) zu wiederholen, wenn man die eingängige Oberfläche der Reisefiktionen für ihre ganze Botschaft nimmt.

Schon die aufwendigen, ebenso raffinierten wie durchsichtigen Titelfindungen, mit denen die Reisefiktionen ihre behauptete Wirklichkeit fingieren, legen Zeugnis von einem neuem dichterischen Selbstverständnis ab, welches die Aura der geographischen Entdecker nicht nur beerbt, sondern versuchsweise überbietet. Die "Voyage imaginaire" bedient sich der traditionellen Faszination der fernen Inseln nicht als Vorbote einer noch ausstehenden realen Entdeckung, sondern zuallererst als eines "poetischen Raumes", der der dichterischen Phantasie ein geeignetes Spielfeld offeriert. Sowohl die unterhaltsamen Reise-romane als auch die (von den europakritischen Gehalten der Reiseberichte angeregten) Sozialutopien des 17. Jahrhunderts verfügen über den Inselschauplatz als einer ritualisierten Formel, die beinahe beliebig einsetzbar und auf die Suggestion der notwendigen Ferne reduziert ist. Sie dokumentieren eine historische Ausdifferenzierung der literarischen Inselphantasie, in deren Folge die Insel nicht mehr als Schauplatz einer geographischen Verheißung, sondern vielmehr als Spiegelfläche des darüber verfügenden Autors fungiert. Wenn man so will, wechselt die Inselfunktion der "geographischen Utopie" mit deren Etablierung als essentiell "literarische" geradezu ihre Vorzeichen: Die Insel ist nicht mehr der prädestinierte Grenzpunkt, in dem sich uralte Rede und topographische Wirklichkeit treffen, sondern der vom Autor verfügte Schauplatz seiner eigenen schöpferischen Imagination. Die im "Sol Metaphysicus" der Sonneninsel Campanellas angekündigte Gleichung auf eine kompetente Subjektfunktion kristallisiert zum Paradigma, welches die Inselvorstellung im Komplex der (mit Foucault) "klassischen Episteme" über die Funktion literarischer Autorschaft hinaus definiert. Eine mustergültige Vorführung erfährt diese Denkfigur in der "romanhaften Riesenallegorie" (Krauss 1947, S.45) "El Criticón" des spanischen Jesuiten und sprachbegabten Moralisten Baltasar Gracián.

Subjektinseln/ Inselsubjekte

Publiziert in drei Bänden zwischen 1651 und 57 - im zweiten Jahrzehnt nach Descartes' "Discours de la méthode" und unmittelbar nach dessen Tod - kann Graciáns Hauptwerk die Verwandtschaft mit dem des (im selben Orden zur Schule gegangenen) französischen Theoretikers nicht verhehlen. Sie wird schon in seiner (vom "Satirikon" Petrons inspirierten) Betitelung als "Criticón" festgeschrieben, die der Verlauf des Romans in einer Serie von daran anschließenden Ableitungen variiert: So heißt der Hauptheld des Romans "Critilo", die einzelnen Kapitel bezeichnet Gracián als "crisi", und das vom selben lateinischen Stammwort herkommende "discreto" (das einem früheren Werk Graciáns den Titel leiht) ist ein zur Bezeichnung der menschlichen Urteilsfähigkeit mehrfach verwendetes Attribut. Mit einer Bemerkung H. Blumenbergs ist "die cartesische Ausgangsproblematik", d.h. der "radikale Antrieb des Zweifels aus der zunächst unbehobenen Hypothese eines Dieu trompeur" im "Criticón" "so gegenwärtig, als sei deren

Überwindung im Diskurs Descartes' schlechterdings "mißlungen" (Blumenberg 1989, S.452).

Die Ausgangskonstellation der Graciánschen Allegorie ist mit kurzen Worten erzählt: Der schiffbrüchige Critilo wird vor der Insel St. Helena von einem merkwürdigen menschlichen Subjekt gerettet, welches zunächst in einer Höhle, dann im Außenraum der Insel ohne jeden menschlichen Kontakt, ohne Wissen seiner Herkunft und ohne Kenntnis einer Sprache aufgewachsen ist. Nachdem Critilo seinem Retter den Namen "Andrenio" (der "Menschliche") verliehen und diesen in der Sprache unterwiesen hat, begegnet er in ihm einem "Cogito", dessen Weltwissen sich tatsächlich in der einen Überzeugung des eigenen Seins beschließt: "'Ich weiß weder', sagte er, 'wer ich bin, noch auch wer mir das Dasein gegeben hat, noch wozu. Wie oft auch - und ohne ein Wort - hab' ich mich selbst danach gefragt, der ich so töricht war wie neugierig. Wenn aber das Fragen mit dem Nichtwissen anhebt, dann ging es mir schlecht an, daß ich mir Antwort gab. Manchmal rechtete ich mit mir, um zu sehen, ob ich, in die Enge getrieben, über mich selbst emporsteigen würde. Obschon noch nicht einmal recht ein Einzelner, verdoppelte ich mich doch, um zu sehen, ob ich, meiner Unwissenheit ledig, das Ziel meiner Wünsche erreichen könne. Du, Critilo, fragst mich, wer ich sei, ich aber wünsche das von dir zu erfahren..." (Gracián 1957, I,1, S.10).

Die einander nachfolgenden Allegorien der Höhle und der Insel bieten sich Gracián als sinnbildliche Geburtsszene und die daran geknüpfte Einsetzung einer archaischen Ichfunktion an. Infolge eines Erdbehens seines ursprünglichen Höhlendaseins verlustig gegangen, hat sich Andrenio - wie er seinem Gesprächspartner nachträglich berichtet - im Angesicht der einzigen Sonne als insulares Subjekt konstituiert, wobei dem kommentierenden Autor (bzw. seinem Sprachrohr Critilo) die assoziative Etymologie von "solo" auf "sol" hilfreich zur Seite kommt (a.a.O., I,2, S.16). Man bemerkt, wie auch Graciáns Inselallegorie auf den Topos der "Sonneninsel" unmittelbar Bezug nimmt, und wie sie diesen gleichzeitig in einer völlig neuen, gleichsam minimalistischen Lesart adaptiert. War es bei Campanella ein ganzer Mikrokosmos, der sich unter dem Dach der Sonneninsel und ihres "Sol Metaphysicus" organisierte, steht sie bei Gracián für eine Nullpunktsituation, in der sich nichts und niemand außer einem einsamen Subjekt und einem ebenso einsamen Inseldasein begegnen. Gerade aufgrund dieser ungetrübt naiven Weltsicht erweist sich Andrenio als prädestinierter Proband, der sich seinem "kritischen" Gesprächspartner zum Kompagnon einer allegorischen Weltreise und der Besichtigung der menschlichen Irrtümer und Laster empfiehlt: "'Oh, wie ich dich beneide', rief Critilo aus, 'ob solch ungeahnter Seligkeit, des ersten Menschen alleiniges Vorrecht und das deine: dahin zu gelangen, daß man sie als etwas Neues und mit gespannter Aufmerksamkeit schaut, die Größe, die Schönheit, die Übereinstimmung, die Beständigkeit und die Vielfältigkeit dieses gewaltigen, erschaffenen Bauwerkes..." (a.a.O., I,2, S.15).

Aus der doppelten Perspektive eines ersten und letzten Menschen, von naiver Neugier und kritischer Distanz, insularer Originalität und der theoretischen Ambition, diese zu rekonstruieren, entspinnt Gracián eine Folge allegorischer Szenen, die ihm eine theoretische Begutachtung der dazwischenliegenden Welt und der darin agierenden Menschen erlaubt. Seine beiden Helden schickt er hierfür auf die Reise durch ein von Sagengestalten bevölkertes abendländisches Welttheater, an deren Ende in den Besichtigungen der "Höhle des Nichts" und der "Insel der Unsterblichkeit" die präzise Restaurierung der uranfänglichen

Denkfiguren steht. In der so versicherten Gleichung eines innersten Subjekts auf eine äußerste Topographie gibt Gracián die elementare Formel, auf der die Inselfaszination des 17. und 18. Jahrhunderts gründet und die bis auf Defoes Robinson und den Naturbegriff Rousseaus gewirkt hat.

Dabei liegt Gracián nichts ferner als der Gedanke, die spiegelbildliche Konstellation von Insel und Subjekt in der Denkfigur einer Rückkehr in den natürlichen Ursprungsraum aufzulösen, wie sie Rousseau ein Jahrhundert später im Schwellenraum eines das klassische beerbenden modernen Denkens entwirft. Vielmehr ist die Nullpunktsituation des verinselten Subjekts für Gracián Ausdruck eines konstitutiven Mangels und der schöpferischen Potenz, über eine Reflexion desselben zu echter Urteilsfähigkeit ("discreto") zu gelangen und zwischen Trug und Tugend zu unterscheiden. Es ist gerade Andrenio, der im Verlauf der Handlung immer wieder über die Verführungen der trügerischen Lebenswelt stolpert und erst über die dabei erworbene Entscheidungskompetenz auf die "Insula fortunata" eines selbstbewußten Subjekts gelangt. Man könnte Graciáns Werk insofern als einen allegorischen "Bildungsroman" klassifizieren, was der Autor nicht zuletzt dadurch unterstützt, daß sich Critilo schließlich als der Vater des Andrenio und dieser als sein ungewußter Sohn entpuppt.

Die von Graciáns Helden sondierte Lebensklugheit zeigt sich derart als unverzichtbarer Leitfaden auf dem Weg von der ersten inneren Subjektinsel auf die eines letzten und ewigen Ruhms. Weit davon entfernt, an sich schon die Abschattung eines irdischen Paradieses vorzustellen, appelliert das Inselgleichnis vielmehr an die Kompetenz des menschlichen Subjekts, seine imaginäre Idealität zuallererst zu produzieren. Es findet seine notwendige "Ergänzung" und "Vervollkommnung" in der menschlichen "Kunstfertigkeit", denn ohne diese bliebe die Natur "unkultiviert und plump. Dieses war ohne Zweifel des Menschen Obliegenheit im Paradiese, als ihn der Schöpfer mit der Herrschergewalt über die ganze Welt bekleidete und ihn zum Aufenthalt in ihr verpflichtete, auf daß er sie bebaue, das heißt durch Kunst ausschmücke und verfeinere. Somit ist die Kunst des Natürlichen Festgewand und verleiht seiner Schlichtheit Glanz; stets wirkt sie Wunder. Und wenn sie aus einem Ödland ein Eden zu machen vermag, was wird sie da nicht erst im Geiste bewirken..." (a.a.O., I,8, S.61).

In der Nachfolge der Inselallegorie Graciáns wird Defoes "Robinson Crusoe" 1719 eine Lehrvorführung geben, wie es zu geschehen hat, kraft subjektiver Kunstfertigkeit ein insulares Ödland in ein zivilisiertes Eden zu transformieren. Er wird die allegorische Weltreise der Graciánschen Helden dabei auf den Schauplatz der einen und einzigen Insel und den Dialog eines naturzuständlichen Insulaners und seines kritischen Beobachters auf den Monolog eines kompetenten Subjekts reduzieren, (dem in Gestalt des "wilden" Eleven "Freitag" nurmehr ein verblaßter Restbestand von Graciáns Andrenio anhängt). In der Figur des Robinson wird die Überblendung von Insel und Ich-Funktion, auf die die Inselvorstellung der klassischen Epoche justiert ist, gleichsam auf den Punkt gebracht - freilich auf Kosten jener subtilen Debatte, die es dem Moralisten Gracián erlaubt, sie zuallererst zu explizieren. Doch ist sie darüberhinaus in der ganzen Bandbreite realisierter Inselphantasien wiederzuerkennen, die die Literatur, bildende Kunst, Architektur und theatralische Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts als eines ihrer Lieblingsthemen begleitet. Dabei scheint es - bei aller im "Criticón" vorgetragenen Hofkritik - kaum zufällig, daß

der Spanier Gracián mit seinem Werk auf Tuchfühlung zu jener zeitgenössischen Festkultur des Madrider Hofes ist, die es seit 1637 unternimmt, eine quasi-mythische Kapazität menschlicher Kunstfertigkeit gerade am Beispiel spektakulärer Inselarchitekturen vorzuführen.

Das goldene Zeitalter höfischer Repräsentation

Die großen Inselfeste des 17. Jahrhunderts mit den Höhepunkten der Fiestas Philip IV. und der "Plaisirs de l'Île enchantée" in Versailles 1664 geben Musterbeispiele der barocken Verflechtungen von theatralischer Inszenierung und höfischer Repräsentation. Dem gigantomanischen Anspruch des Barocktheaters bot die "Île enchantée" denkbar reizvollste Gelegenheit zur Demonstration einer omnipotenten Theatermaschinerie. Schon die auf der Seebühne des Buen-Retiro-Parks realisierten Aufführungen von Calderons Kirke-Drama waren insbesondere auf den Einsatz der phänomenalen Maschinerien und Zauberwerke ausgelegt, die der ebenso phantasiereiche wie technisch versierte Cosimo Lotti entwarf. Anlässlich der Fiesta in der Johannesnacht von 1640 stieg der von einem üppigen Garten umgebene Kristallpalast der Kirke vor den Augen der Zuschauer anstelle eines vorherigen Berges aus der Erde, in die er am Schluß der Inszenierung mit einem neuerlichen Erdbeben versank. Auf die illuminierte Inselbühne stürzten über Korallen- und Muschelwerk geleitete Kaskaden nieder. "Walfische und Delphine tauchten auf und verspritzten duftendes Wasser", Sirenen und Tritone umtanzten den von Amoretten geleiteten Nachen, auf dem Odysseus und Kirke über das Wasser fuhren. "Auf einen Wink der Zauberin tauchte eine reichgedeckte Tafel aus der Erde empor. Die Fremden kosteten von den Leckerbissen und wurden vor aller Augen verwandelt" (Schlick 1962, S.173f.).

Die Ingenieurskunst des Barocktheaters doubliert und überholt die imaginäre Kapazität der Inseldichtungen, indem sie diese vor den Augen eines erstaunten Publikums realiter der Lebenswelt der Höfe implementiert. Die Verschmelzung von Theater- und Gartenanlage, der Lotti mit der nach dem Park hin zu öffnenden Bühne des Schloßtheaters von Buen Retiro vorgearbeitet hatte, wird schließlich von Vigaranis Konzeption der "Plaisirs de l'Île enchantée" 1668 in Versailles noch weiter getrieben: "Neben den Seitenwänden, zwischen ihnen und dem Zauberschloß Alcinas kann der Blick in die weite Parklandschaft schweifen, der Park bleibt auch hier gegenwärtig. Alcina hat sich als ihr Reich den Park Ludwig XIV. ausgewählt. Ihr Zauberschloß steht nicht irgendwo, sondern auf dem Grand Rond dieses Parks, der Park selbst wird zum Zauberreich. So verbinden sich in diesen Festen und vor allem in der Anlage des Teichtheaters die beiden Realitätskreise der wirklich-repräsentativen Sphäre des Herrschers und seiner Umwelt mit der künstlerischen-künstlichen Sphäre der Darstellung aufs engste..." (Schlick 1962, S.192).

Die hervorragende Funktion der Inseln im höfisch-barocken Fest- und Gartenprogramm legt nahe, nach deren Platz in der seit etwa 1630 manifesten entsprechenden Theoriebildung zu fragen. Im einflußreichen Theaterwerk Nicola Sabbattini da Pesaros (1638/39) wird die Geometrie des Barocktheaters vom Grundschema der rechtwinklig zueinanderstehenden Geraden der Bühnenbegrenzung einerseits und der den "punto della distanza" des idealen Betrachters mit dem "punto del concorso" in der Tiefe des

Bühnenraumes verbindenden Vertikalen definiert (Lippe 1974, S.20). Zur Lippes Untersuchung dieser Struktur zeigt, daß der Punkt des idealen Betrachters im Bauplan der Theater mit demjenigen zusammenfällt, den der Souverän einnimmt (a.a.O. S.25). Die diesem (womöglich in der Ferne des auf die Parkachse geöffneten Bühnenhintergrundes) genau gegenüberliegende "Île enchantée" stellte so gesehen einen exemplarischen "punto del concurso" dar, einen perspektivischen Fluchtpunkt, der dem Blickwinkel des Betrachters gegenübersteht und derart den dazwischenliegenden Schauplatz überspannt. Die Kirkes, Alcinas, Armidas, Kalypsos, die auf einen Knopfdruck mit ihren Inseln aus dem Nichts steigen und wieder in diesem versinken, präsentieren sich als ideale Gegen- und Zuspieldarstellerinnen des Fürsten im Rahmen der höfischen Inszenierung.

Der Antagonismus zwischen einer (weiblich besetzten) Ursprungsmacht und einem diese überblickenden und beherrschenden Subjekt, den die höfischen Inselfeste inszenieren, spiegelt mithin die Geometrie der in barockem Theater, Garten und Zeremonialkultur ritualisierten Ordnungsmacht. Nach dem Vorbild von Odysseus und Kirke mißt sich der Herrscher in einem magischen Wettbewerb mit der Inselfee und repräsentiert so die Ambition einer Herrschaft, welche die goldene Vorzeit quasi verinnerlicht hat und nicht nur wiederbringt, sondern schließlich überbietet. Insbesondere der Formenkanon des höfischen Balletts korrespondierte der Ambition einer solchen Formalisierung von Herrschaft. Eine Tabelle der zwischen 1581 und 1664 in Frankreich aufgeführten "Ballets à magiciens et métamorphoses" nennt unter 27 Balletten 12, deren Schauplatz eine Insel ist. Deren Themen sind lediglich vier, und diese, wenn man so will, einunddasselbe: Kirke, Alcina, Armida, Kalypso (Junecke 1960, S. 101).

Die Verflechtung von höfischer Repräsentation und insularer Gegenwelt wird schließlich auf die Spitze getrieben, wenn der Fürst - wie Ludwig XIV. beim Alcina-Ballett der Plaisirs von 1668 - seinen "punto della distanza" verläßt, um selbst als Odysseus oder Ruggiero auf der Bühne zu erscheinen. Die doppelte Repräsentation als Subjekt und Objekt der Inszenierung trägt die Figur des Souveräns in die beschworene Inselwelt ein, und umgekehrt deren imaginäre Gehalte in die höfische Gegenwart. Sie unterschreibt damit gleichsam den Fortbestand der zum Untergang bestimmten "Île enchantée" der theatralischen Aufführung in der Figur des Fürsten und der höfischen Architektur.

Die von den Inszenierungen in Buen Retiro und Versailles geprägte Ikonographie der "Île enchantée" hat entsprechend auch die höfisch barocke Schloßarchitektur des 18. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst. Als realisierte "Insulae fortunatae" waren verinselte Lustschlösser und -gärten geradezu prädestiniert, die von der höfischen Propaganda behauptete Wiederkehr eines "saturnischen Zeitalters" eindrucksvoll zu demonstrieren. Anschließend an die schon seit dem 16. Jahrhundert manifeste französische Architekturtradition wurde die Anlage von Schloß- und Garteninseln im Hochbarock zu einem über ganz Europa verbreiteten und beinahe obligatorischen Brauch. Als Musterbeispiel einer barocken Schloßanlage, welche das szenographische Vorbild der "Île enchantée" mit Reminiszenzen an die "feste Insel" einer mittelalterlichen Wasserburg verknüpft, sei hier auf die vom sächsischen Kurfürsten und polnischen König August "dem Starken" umgestaltete Moritzburg bei Dresden verwiesen (1723/33, vgl. Götz 1994 und Abb.6/7), die nach ihrer Verinselung denn auch schlichtweg als "Insula fortunata" angesprochen

worden ist.

In gewisser Weise wird mit der Einsetzung der glückseligen Inseln in das Bauprogramm der barocken Höfe die kultische Funktion der Inseln in den altägyptischen Tempelanlagen erinnert. Selbstverständlich ist hier der wesenhafte Unterschied nicht zu übersehen, daß die ägyptischen Urhügel als authentische Zuschreibungsorte des daran geknüpften Mythos figurierten, während die höfische Architektur des Barock sich für ihre Inseln beliebig an den literarischen Vorbildern bedient. Doch wird gerade durch diese markante Differenz auch eine Parallelität der kultischen Inszenierungen nahelegt: Denn genau die mythische Zuschreibung der im Tempelberg manifesten Ursprungslandschaft fällt im barocken Repräsentationsbau auf die evidente technische Leistung, in der sich die Wiederkehr des goldenen Zeitalters beispielhaft bekundet. Der barocken "Inselmythologie" ist gleichsam der Verlust ihres ursprünglichen Objekts eingeschrieben, das sie mit einer vereinigten imaginären und technischen Anstrengung reproduziert. Die Ordnungsmacht des Souveräns, die Beherrschung von Wissenschaft und Technik und die Imagination des Dichters oder Malers treffen sich dabei in der Ambition eines selbstbewußten Subjekts, welches die numinose Aura, die der Inselvorstellung seit frühesten Zeiten eignet, fürderhin der schöpferischen Potenz seiner Ich-Funktion integriert.

Enchantment

Mit der Einblendung der "Île enchantée" in die barocke Hofarchitektur wird die Auslagerung der glückseligen Inseln an einen imaginären Weltrand im Verlauf des 17. Jahrhunderts nachdrücklich suspendiert. Wenn in der galanten Unterhaltung seither von imaginären Inseln und deren "Enchantment" die Rede ist, dann zuallererst in Bezug auf eine durch die Inselfeste und deren kursierende Kupferstichwerke geprägte Phantasie. Zugleich gibt das von den höfischen Inselfesten beschworene Attribut "enchanté" seiner Zeit die Kernformel eines sublimen Lebensgefühls her, das diese - ausgehend von der inszenierten Lebenswelt der Höfe - geprägt hat: "Enchantment ist das ständige Attribut, das im 17. Jahrhundert für die literarische Schilderung der Schlösser, der Parks, ja selbst der städtischen, dem Landschloß so verwandten Adelshotels verwendet wird" (Junecke 1960, S.78). Gerade die Assoziationen der im Rahmen der höfischen "Plaisirs" inszenierten Inselfaläste Alcinas und des Amadis-Romans dienen der galanten Rede als imaginäre Bezugsgrößen dieser "Bezauberung" und werden immer wieder als solche zitiert (a.a.O. S.78f.).

Die Verinnerlichung des Motivs der insularen "Verzauberung", die sich in galanter Lesart als "Bezauberung" eines empfindsamen Subjekts versteht, kann als weiteres Indiz dafür gelten, wie tiefgreifend das Denken des 17. Jahrhunderts die traditionelle Inselvorstellung reformiert. Im Terminus eines "je ne sais quoi" fließt das von den Inseln erborgte "Enchantment" mit einer stehenden Wendung zusammen, über die sich Individualität im höfischen Raum des 17. Jahrhunderts wesentlich definiert. (Einer der allerersten vor der von Richelieu ins Leben gerufenen "Académie Française" gehaltenen Vorträge war am 12. März 1635 diesem "je ne sais quoi" gewidmet.) Als Geheimnis des Gefallens bezeichnete die aus Ciceros

"nescio quid" abgeleitete Wendung dem Präziosentum seither jenes "Höchstmaß an Individualität, das eine jedem Außenseitertum abholde Gesellschaft zuläßt, und zugleich das Mindestmaß an regelbefreiter Unbestimmbarkeit, dessen sie zur Behauptung ihrer Einzigartigkeit ... bedarf" (Köhler 1966, S.245).

Die ins Innere einer subjektiven Sensibilität gespiegelte Inselvorstellung hat in der Folge zu einer Restauration der mittelalterlichen Allegorie beigetragen, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als "geographische Allegorie" neu formiert. Die Gattung wird insbesondere durch die "Carte de Tendre" der Mademoiselle de Scudery angeregt, eine während der präziösen Debatten ihrer Sonabendgesellschaften entworfene "Herzengsgeographie", die in den ersten Band ihres Romans "Clelie" (1654) Eingang gefunden hat. "Von den zahlreichen Nachahmungen der Carte de Tendre, unter denen die 'Carte du Royaume des Précieuses' Maulivriers (1654) wichtig ist, sei nur das 1663 und 1664 in zwei Bändchen erschienene Werk des jungen Abbé Paul de Tallemant 'Voyage (et second Voyage) de l'Isle d'Amour' deshalb besonders hervorgehoben, weil hier die neue allegorische Geographie mit der mittelalterlichen Personifikation menschlicher Eigenschaften und zugleich mit der Inselvorstellung vereint wird. Die 'Isle d'Amour' in der Gruppe der îles fortunées nahe der afrikanischen Küste gelegen, bietet Reisestationen, die denen der Carte de tendre gleichen, aber wie im Rosenroman mischen sich die allegorischen Personen in das Unterfangen des Dichters ein" (Junecke 1960, S.83).

Zu den markanten Kennzeichen des renovierten allegorischen Gebrauchs der Inselvorstellung im 17. Jahrhundert gehört - neben der paradigmatischen Hervorhebung der subjektiven Referenz -, daß er den tradierten Zeichensatz der Inselphantasie auf neue Art und Weise mit demjenigen erotischer Wunschvorstellungen verzahnt. Die erotischen Einschlüsse der Insel- und Paradiesvorstellungen, die der Mythos als androgyne Urszene der Geschlechter aufgeworfen und Dichtung und Malerei in der Überblendung von Paradies- und Glückseligkeitsinseln sowie Gottes- und Liebesgärten gepflegt hatten, laufen in eine präziöse Landkarte menschlicher Gefühle ein. Dabei geht die entsprechende erotische Sinnbildlichkeit der literarischen und bildnerischen Inselphantasien mit einer markanten nautischen Metaphorik der galanten Umgangsformen und Redensarten einher, wie sie sich nicht zuletzt in der Betitelung von Watteaus "Embarquements" auf die Liebesinsel Kythera beispielhaft bezeugt.

Die Einschiffung nach Kythera

Watteaus bekannte Gemälde zum Thema der "Einschiffung nach Kythera" dokumentieren die für die barocke Inselvorstellung maßgebliche subjektive Einbildungskraft ebenso mustergültig wie deren Engführung auf einen galanten Erotismus. Sie halten schließlich deren Aneignung durch ein auch auf dem Gebiet der Malerei emanzipiertes künstlerisches Selbstverständnis fest, dem seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts vor allem von der arkadischen Landschaftsmalerei Claude Lorrains vorgearbeitet worden ist.

Schemata von Rubens und Claude aufgreifend plazierte Watteau sein Bildmotiv in eine idyllische Uferszenerie, die er zum Schauplatz einer von Putten umflatterten galanten Pilgergesellschaft verklärte (Abb.8).

Auf der rechten Bildseite durch eine Venusstatue und einen dahinterstehenden mächtigen Baum begrenzt, öffnet der Bildausschnitt nach links hin den Blick auf eine Uferzone und den in nebelhaften Gelb- und Rosatönen entrückten Mast einer Barke. Der landschaftliche Vordergrund gibt sich als zum rechts stehenden Baum hin ansteigender grasbewachsener Hügel. Vom diesem aus in Richtung der Barke verteilen sich die versammelten Liebespaare: an drei zu Füßen von Baum und Statue gelagerte schließen sich zwei aufstehende in der Bildmitte an, weitere posieren im Umkreis des nebelumwölkten Schiffs.

Von der zögerlichen Aufbruchsgeste der beiden mittleren Paare abgesehen, ist der galanten Szenerie ein auf das annocierte Thema der "Einschiffung" hindeutender Bewegungsimpuls nicht zu entnehmen. Die in irritierend leuchtenden Ocker-, Rot- und Blautönen kostümierten Figuren fügen sich in ein von Erdtönen und üppigem Grün überwuchertes, beinahe tropisch anmutendes Naturidyll. Ihre Gesellschaft schwelgt - umspielt und gleichsam eingesponnen von den schwirrenden Putten - in der zeitlosen Gegenwart der idyllischen Uferszenerie. Man möchte meinen, sie sei bereits in "Kythera" angekommen und schwerlich wieder aus dem einmal gefundenen Liebesparadies fortzubringen. (Paradoxerweise fällt es der steinernen Venusstatue im rechten Bildvordergrund zu, in der Wendung gegen eine sie bedrängende Amorette das eindringlichste Aktionsmoment des Bildes überhaupt zu zeichnen.)

Watteaus Gemälde ist in zwei Fassungen überliefert, der im Pariser Louvre befindlichen von 1717 und der wenig späteren Berliner aus dem Museum im Schloß Charlottenburg, an der sich unsere Beschreibung orientiert. In der Pariser Version fehlen die aufgezogenen Segel, anstelle der Venusstatue ist eine rosen- geschmückte Venusherme zu sehen, im Hintergrund wird eine phantastische Felsenlandschaft deutlich. Zu den beiden Hauptwerken gesellen sich eine Reihe vorbereitender und motivisch nahestehender Werke, darunter ein im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt befindliches Gemälde unter dem Titel "L' Île de Cythère" von 1710.

Die Betitelung des Pariser und des Berliner Gemäldes als "Embarquement pour l'Île Cythère" wirft insofern ein Problem auf, als sie diesen nicht ursprünglich ist und sich erst mit der öffentlichen Aufnahme durchgesetzt hat. Watteau selbst hatte sein Bild, mit dem er sich nach jahrelangem Aufschub der Fertigstellung 1717 für die Aufnahme in die Académie Royale bewarb, zunächst als "Le pèlerinage à l'isle de Cithère" benannt. Im Protokoll der Akademieaufnahme wurde dieser Titel dann gestrichen und durch die schlichte Bezeichnung "Une feste galante" ersetzt. Tatsächlich ist Watteaus Bild von einem zwischen 1700 und 1710 mehrfach aufgeführten Singspiel Dancourts ("Les trois cousines") angeregt, das nach dem Vorbild der "Hypnerotomachia Poliphili" eine Pilgerfahrt zur Venusinsel Kythera inszeniert. Es nimmt damit auf eine theatralische Vorlage Bezug, die von der nautischen Metaphorik der galanten Konversation angeregt ist und dieser korrespondiert. Entsprechend wurde es von der zeitgenössischen Rezeption als regelrechte Chiffre der präziösen Liebeszirkel und ihres "Code de Cythère" interpretiert. Eben dieser Referenz verdankt sich der sprichwörtliche nachträgliche Titel, unter dem die Kunstgeschichtsschreibung das Gemälde führt.

H. Junecke hat in seiner architekturtypologischen Untersuchung der Schloßanlage von Montmorency auf die zeitliche und ikonographische Verbindung der Bildkomposition der "Einschiffung" zu Watteaus

dortigem Aufenthalt im Jahr 1716 hingewiesen. Auch wenn die von ihm gesehene Übereinstimmung der landschaftlichen Szenerien des Einschiffungsmotivs und des die Vestibülfassade von Le Bruns Schloßbau zitierenden Gemäldes "Die Perspektive" (1716/17, Museum of Fine Arts Boston) schwer nachvollzogen werden kann, ist das beinahe zeitgleiche Gemälde doch geeignet, Watteaus Empfänglichkeit für die Ikonographie der "Île enchantée" und der höfisch-barocken Inselarchitektur überhaupt zu illustrieren. Man mutmaßt angesichts dieser komplexen landschaftlichen, literarischen, szenographischen, ikonographischen und metaphorischen Bezugnahmen nicht zuviel, wenn man die "Einschiffung nach Kythera" als synthetische Darstellung der höfisch-barocken Inselfaszination auffaßt, die gerade mit der Fülle ihrer assoziativen Anschlüsse auf den Nerv seiner Zeit gerichtet war. Die theatralisch-kulissenhafte Inszenierung, mit der Watteau das Motiv des galanten Festes in den sinnbildlichen Kontext der zeitgenössischen Liebes- und Inselmetaphorik stellt, hebt dabei die zentrale Funktion der Imagination hervor, die den Effekt des Bildes als wirkungsvolles Subthema unterstützt.

Es ist genau diese Blickwendung auf den konstruktiven, d.h. subjektiv-phantastischen Charakter der dargestellten Szene, mit der Watteau den traditionellen, noch bei Rubens expliziten Bildtopos des Liebesgartens sprengt. "Watteaus 'Einschiffung' ist eine Allegorie. Jedoch nicht primär eine Allegorie der Liebe, sondern eine Allegorie auf die Macht der erotischen Poesie und der Galanterie" (Bauer 1966, S.272). Es hieße, Watteaus Gemälde komplett zu verkennen, wenn man es als einfache Illustration des im (nachträglichen) Titel zitierten literarischen Vorbildes sieht, worauf es bei genauerer Ansicht mit nichts als einem amorösen Dekor und der im nebelhaften Hintergrund schillernden Barke rekurriert. Die "Einschiffung", die Watteaus Gemälde lebhaft ins Bild setzt, ist die einer subjektiven Vorstellungskraft (der galanten Protagonisten und potentiellen Betrachter gleichermaßen) - und die Insel, die dieser imaginären Exkursion ihre Bühne leiht, mithin ein metaphorischer Schauplatz dieser Kapazität selbst.

Liebesodysseen

Auch der Barockroman hat das galante Einschiffungsthema dankbar aufgegriffen und auf Tausenden von Oktavseiten im Zwischenraum ebenso ausufernder Weltreisen und erotischer Debatten variiert. Die von den offiziellen Landkarten verbannte phantastische Inselwelt feiert darin gleichsam ihr Comeback als Projektionsfläche eines spiegelbildlichen inneren Begehrens. Als Adresse dichterischer Phantasie und erotischer Sehnsucht finden die obsoleten Weltränder Asyl in einer schillernden Grauzone niederer Seelenkräfte und ihrer poetischen Sublimate. M. de Gombervilles fünfbandiger Roman "Polixandre" (1629/37) inszeniert eine regelrechte Liebesodyssee, deren Spielfeld sich von den kanarischen Inseln bis nach Senegal und Panama erstreckt. Sein zum Helden des Romans erkorener König der "Insulae fortunatae" ist von unbändiger Liebe zu Alcidiane, der Königin der "Unzugänglichen Insel", erfaßt und liefert damit ein der höfisch barocken Literatur vorbildliches Szenario.

In reichen Variationen hat auch der deutsche Barockroman den Inselfschauplatz als prädestinierten Zuschreibungsort erotischer Szenarien aufgegriffen. Anton Ulrichs Insel "Nymphenal" in seiner "Octavia,

Römische Geschichte" (1677) wird gleich einer "Ringmauer" von einem Berggürtel umschlossen, in dessen Innerstem die jungfräuliche äthiopische Prinzessin Ephigenia in einem "von herrlichstem Marmor aufgeführten" Schloß residiert (Cholevius 1866, S.304). Im vierten Buch von Lohensteins "Großmütigem Feldherr Arminius" (1689/90) ist es die sechzehnjährige dunkelhäutige Schönheit Dido, Tochter des Königs Juba von Numidien, in die sich Hermanns Bruder Flavius verliebt und die er nach ausufernden Intrigen und Verfehlungen auf einer abgelegenen Insel wiedertrifft (a.a.O. S.327f.). Philipp Zesen wiederum schließt die "Insulae fortunatae" in seiner "Afrikanischen Sophonisbe" (1647) auf den Iphigenie-mythos kurz und liefert seine dorthin verbrachten Helden Kleomedes und Meleager einem Opferritual aus, bei dem sie von der jungfräulichen Priesterin der Fortuna geschlachtet werden sollen (a.a.O. S.25f.). Die wenigen Beispiele mögen genügen, die Schemata anzudeuten, nach denen der Liebestourismus der Barockromane die verblichenen Weltkarten mit seinen allegorischen Inszenierungen beerbt. Das Vorbild der hellenistischen Romane aufgreifend vernetzt er exotische Landschaft, erotisches Begehren und dichterische Phantasie zu einem Spielfeld endloser Umwege und Verwechslungen, für deren elementaren Code so eingängige Titel sprechen wie: Zesens "Afrikanische Sophonisbe" und "Adriatische Rosemund", Anton Ulrichs "Syrierin Aramena" und römische "Octavia" oder Ziglers "Asiatische Banise".

Die Inseln der höfisch-barocken Liebesromane treffen sich mit denen der gleichermaßen auflagenstarken Reisefiktionen des 17. und 18. Jahrhundert in der Übertragung der Inselfunktion von einer *geographischen Utopie* auf eine den Vorgaben einer subjektiven Innerlichkeit und Einbildungskraft gehorchende, sinnbildliche *Geographie*. In ihrem Zwischenraum hat vom letzten Drittel des 17. bis zum ersten des 18. Jahrhunderts eine regelrechte "Sexualutopie" Konjunktur, die die verbleibende "Terra incognita" einer zunehmend globalen Welt zum Schauplatz einer zügellosen erotischen Phantasie macht. Als ihr aufsehen-erregendes Vorbild hat ein Roman Henry Nevils gewirkt, der 1668 unter dem Titel "The Isle of Pines or a late discovery for a fourth Island in Terra Australis Incognita" erschien. Darin werden ein englischer Buchhalter und mehrere mit ihm schiffbrüchige Frauen auf eine Südseeinsel verschlagen, wo der Buchhalter Pine zum polygamen Adam einer exotischen Großfamilie avanciert. Die naheliegenden mythischen Anschlüsse des Motivs boten in der Folge Spielraum für phantastische und frivole Inversionen der christlichen Sexualmoral, die etwa in der Zweigeschlechtlichkeit der Bewohner von Foignys "Terre Australe" (1676) oder im Frauenstaat des "Neuen Gulliverromans" Defontaines' (1736) beispielhaft sind. Sie weisen einer Spielart der Inselphantasie den Weg, die deren erotischen Einschluß schlechterdings zum Programm erhebt und weit in die Moderne hinein - man denke nur an Hauptmanns "Insel der großen Mutter" – gewirkt hat.

Die literarischen Inselfiktionen des 17. und 18. Jahrhunderts weisen kaum zufällig eine Reihe markanter inhaltlicher und stilistischer Berührungspunkte zu Vorbildern der römischen und hellenistischen Literatur auf - (zu den erotischen Inselphantasien Lukians ebenso wie zu Heliodors "Äthiopika" und den "geistigen Landschaften" eines Vergil und Horaz). Tatsächlich wiederholen sie vor einem in gewisser Hinsicht parallelen historischen Hintergrund eine Reihe bereits an diesen beobachteter Tendenzen: Wie die antike Literatur der Zeitenwende gehen sie mit einer geographischen Aufklärung einher, welche die obsoleten

Inselreden einer Dichtung zuspielt, die gerade aufgrund deren erklärter Fiktionalität dankbar darüber verfügt. Nachdem die Inselphantasie über die dazwischenliegenden Jahrhunderte vom geographischen Versprechen eines irdischen Paradieses überlagert war, empfiehlt sie sich in der klassischen Epoche wieder einer subjektiven Imagination. Bezeichnenderweise werden gerade im 17. und 18. Jahrhundert die von der spätantiken Literatur geleisteten Formalisierungen inselhafter Räume als maßgebliche Gattungen wiederentdeckt: neben dem hellenistischen Liebesroman und der (aus struktureller Sicht) durchaus der Arkadienfiktion korrespondierenden "voyage imaginaire" betrifft dies auch die von den sizilianischen Bukolikern begründete Idylle. Gerade sie schlägt seit der Wende zum 18. Jahrhundert einer Reihe sich vehement etablierender literarischer Gattungen die Bresche, über die sich das Inselthema auch einer hofkritischen, in zunehmendem Maße bürgerlich geprägten Literatur erschließt.

Idyllik

Schon in Jean Regnaud de Segrais' Ekloge "Relation de l'île imaginaire" (1652) wird das arkadische Thema signifikant auf den Inselschauplatz projiziert, mit dem es in den Schäferspielen und der Anakreontik des Rokoko verschmilzt. Deren von Schleiern und Zephyren durchrauschte Kythera-Metaphorik weicht im Verlauf des 18. Jahrhunderts der Vorführung eines "tugendhaften und glücklichen Lebens", welches "von keinen Königen und Fürsten weiß" und "die schönsten Früchte von sich selbst hervorbringt... Eine hölzerne Hütte oder wohl gar ein Strohdach ist ihm sein Palast, ein grüner Lust-Wald sein Garten, eine kühle Höhle sein Keller, eine Laubhütte sein Sommer-Haus. Flachs und Wolle und ein Strohhut ist seine Kleidung; Milch und Käse sind seine Nahrung; die Feld und Garten-Früchte seine Leckerbissen" (wie Gottscheds Definition des Arkadienthemas in seiner 1730 erschienen "Critischen Dichtkunst vor die Deutschen" es formuliert/ ebenda, S.382f.).

Die bukolische Landdichtung des 18. Jahrhunderts überführt die Geometrie der "Île enchantée" und der höfischen Romane gleichsam in eine hofkritische Miniatur, die ihren Schauplatz aus einer ländlichen Idylle, ihr Subjekt aus einem einfältigen und strebsamen Landmann und ihr erotisches "Enchantment" aus infantiler Unschuld bezieht. Da ihr faktisch jede Laube, Hecke, Lichtung oder Uferstelle mit den sie belebenden Grillen, Insekten, Fischen, Vögeln, Schmetterlingen zum Locus amoenus gerät, verliert sich deren Inselreferenz schnell in der Allgegenwart einer minimalisierten Glückseligkeit. Dennoch wird der Inselschauplatz von der Idyllendichtung auch explizit aufgegriffen, beispielhaft etwa in Geßners idyllischer Sage vom "Ersten Schiffer" (1762), die gleichsam die Anschlußstelle der sentimental Idylle an die "Île enchantée" der barocken Hoffeste festhält:

Auf einer durch eine Flut vom Festland abgerissenen Insel lebt die Schäferin Semira darin nach dem Tod ihres Geliebten allein mit der Tochter Melida - einem "Wunder von Schönheit und Anmuth" (Geßner 1976, S.185) -, der sie aus Rücksicht jedes Wissen von einem jenseitigen Festland vorenthält. Ohne von anderen Menschen und mithin Männern zu wissen, quält sich die jungfräuliche Schäferin in pubertären Zweifeln, während ihr Traumbild von Amor einem auf dem gegenüberliegenden Festland beheimateten

Jüngling zugetragen wird. Dieser wird davon zum Bau des ersten Schiffes der Menschheitsgeschichte angestiftet, mit dem er die Geliebte aufsucht und findet: "und Amor fyhrte sichtbar sie in eine duftende Laube von Jesminen und Rosen, eine sanfte Quelle rieselte an ihrer Seite. Liebes-Goetter spielten durch die Ranken der Laube, und sanfte Winde flatterten mit wolriechenden Flygeln um die Liebenden her. Ihre Enkel vervollkommneten die Kunst, das Meer zu beschiffen. Am Ufer der Insel aber bauten sie eine volkreiche Stadt, und hiessen sie Cythera..." (a.a.O. S.232).

Tugendinseln

Ebenfalls schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wird der höfische Roman durch eine bürgerlich-aufklärerische Romanliteratur konterkariert, die das Inselthema in einer allegorisch-didaktischen Absicht renoviert. Vorbildlich hierfür hat der Roman "Macarize, reine des isles fortunées" (1663) gewirkt, der dem Abbé d'Aubignac (Francois Hédelin) zugeschrieben wird. Auch die 1669 erschienene, von dem "Pegnitz-Schäfer" Heinrich Arnold Stockfleth verfaßte und 1673 von dessen Frau Maria Catharina fortgesetzte Adaption des Themas ist ein als allegorisches Lehrbuch gemeinter Roman, "durch dessen Führung sich einer ... in der Irre zu recht und in dem wahren Tugend-Wandel zur Vollkommenheit bringen" soll (Stockfleth 1669, Vorrede). Einziges Thema des Buches ist die in immer neuen Sinnbildern vollzogene Belehrung des Schäfers "Poliphilus" durch die auf ihrer Tugendinsel "Soletten" residierende "geist-besehligte" Macarie, zu welcher der Romanheld in heftiger Liebe entbrannt ist. Die Inseljungfrau verkörpert dabei "selbstn die Kunst und Tugend/ und also das gleichsam aufgesteckte Ziel/ welches zu errennen/ wir Menschen allesamt/ durch den viel-liebenden Polyphilum gedeutet/ uns angelegen seyn lassen" (Stockfleth 1669, Vorrede).

Während sich solcherart glückselige Tugendinseln des tradierten Kythera-Motivs ausdrücklich bedienen, um es im Sinne eines von höfischer Ausschweifung abgegrenzten bürgerlichen Glückseligkeitsbegriffs umzuwerten, verstärkt sich in der Folgezeit die Tendenz, den erotischen Topos überhaupt zu suspendieren und durch einsame Inszenierungen männlicher Tugendhaftigkeit zu ersetzen. Daß sie nicht auf sich warten ließ, ist nicht zuletzt der Verbreitung von Nevils erwähneter "Sexualutopie" geschuldet, die schon 1668 auch in Deutschland (als erster Fortsetzungsroman einer deutschen Zeitung überhaupt) im "Nordischen Mercurius" erschien. Grimmelshausen reagierte darauf in der Continuatio seines "Simplicius Simplicissimus" (1669), in der er geradezu eine Urszene der Austreibung der erotischen Inselfaszination gibt. Gemeinsam mit einem portugiesischen Schiffszimmermann wird auch Grimmelshausens Held darin auf eine unbewohnte Insel im Indischen Ozean verschlagen. Die in tradierter Paradiesregion gelegene "allerfruchtbarste" Insel gehorcht zunächst dem tradierten Topos der Insula amoena: Es herrscht ewiger Frühling, die Vögel lassen sich mit den Händen fangen, und man findet "Citronen, Pomeranzen und Kokos, mit welchen Früchten wir sich trefflich wohl erquickten, und als die Sonne aufgieng, kamen wir auf eine Ebne, welche überall mit Palmen (davon man den Vin de Palm hat) bewachsen war" (Grimmelshausen 1995, S.672). Als dann jedoch eine gestrandete "Abyssinierin" zu den Schiffbrüchigen stößt,

antwortet Simplicius mit einem Exorzismus der der Inselliteratur anhaftenden erotischen Phantasie: auf sein Kreuzeszeichen verschwindet die "Abessynierin" mit ihrer Habe unter höllischem Gestank (a.a.O. S.679f.) und stellt damit dem männlichen Helden frei, als frommer Einsiedler zu enden.

Der zwischen 1693 und 97 geschriebene Roman "Die Erlebnisse des Telemach" des Francois de Fénelon gibt in der Folge die Stoßrichtung vor, die literarische Inselvorstellung unter christlich-pietistischen Vorzeichen zu renovieren. Fénelons Großunternehmen, die Odyssee in einen (an den Herzog von Burgund gerichteten) Erziehungsroman umzuschreiben, bedient sich der Inseln des homerischen Epos als Projektionsfläche von Lehrbeispielen für Tugendhaftigkeit und gute Regierung. Das nach seinem Erscheinen 1699 von Ludwig XIV. verbotene Buch wurde zu einem der meistgelesenen und meistübersetzten des 18. Jahrhunderts. Die darin eingelassenen Gespräche zwischen Telemachs "Mentor", hinter dem sich der Autor Fénelon verbirgt, und dem König Idomeneus von Salentum verknüpfen die epische Rahmenhandlung mit einer vom platonischen Dialog inspirierten ethischen Debatte. Hingegen werden die schillernden Frauenfiguren der Odyssee als Repräsentanten der Insulae fortunatae verwiesen. Durch "beherzte Flucht" bringt sich der Odysseussohn sowohl vor Kalypsos erotischer Verführung in Sicherheit als auch vor den der Venus huldigenden Zyprioten. Stattdessen findet er in dem ägyptischen König Sesostrius und dem kretischen Minos Vorbilder einer weisen und maßvollen Herrschaft.

Robinson

Die Verbannung der weiblichen Referenzfigur macht die Insel maßgeblich als Betätigungsfeld eines einsamen männlichen Subjekts frei, welches anstelle des erotischen Genusses den Selbstgenuß der zu seiner Erhaltung erforderlichen Arbeitsleistung setzt. Die Konfrontation von Subjekt und Insel, Kultur und Ursprung wird auf eine existentielle Fragestellung verschoben, die es erlaubt, das zivilisierte Subjekt im Ringen mit der Natur, in die es geworfen ist, zu vermessen. Mustergültig hierfür hat Daniel Defoes 1719 erschienener "Robinson Crusoe" gewirkt, der in gewisser Weise eine eigenständige literarische Gattung generiert hat. Dabei lag Defoe eine romantisch verklärte Inseleinsamkeit, wie sie die spätere Rezeption aus dem Robinson herausgelesen hat, ebenso fern wie seinem theoretischen Wegbereiter Gracián. Was er beispielhaft vorführt, ist vielmehr die Potenz eines neuzeitlichen, nunmehr bürgerlichen Subjekts, das auf dem klassischen Inselschauplatz seine ökonomische Leistungsfähigkeit demonstriert: "In dem Moment, wo Robinson Crusoe den Boden seiner Insel betritt, wird der bis dahin unberührte Naturzustand einer zivilisationsfernen Umwelt mit allem, was sich in ihr befindet, zum ersten Mal mit der Zivilisation konfrontiert. Dies geschieht, weil Robinson als europäischer Zivilisationsmensch ein ganzes Kultursystem internalisiert hat und mit einem riesigen Vorrat entsprechender Vorstellungen ausgerüstet ist, die in der Nullpunktsituation sein Denken und Trachten beherrschen. An die Person Robinsons ist damit jener gesamte Komplex europäischer Kultur gebunden, der nun - repräsentiert durch ihn - in der Konfrontation mit dem entgegengesetzten Prinzip des krassen Naturzustandes seine Bewährungsprobe bestehen muß" (Reckwitz 1976, S.76).

Man bemerkt, wie weitgehend das robinsonadische Schema nicht nur dem Paradigma von Graciáns "Criticón", sondern selbst der Geometrie der höfischen Inselfeste korrespondiert. Ausgestattet mit dem intellektuellen und technologischen Reservoir der europäischen Hochkultur agiert Defoes Held so lange im Gelände einer ungezähmten Inselnatur, bis diese am Ende von seiner heimatlichen Kulturlandschaft kaum noch zu unterscheiden ist. Auch das ungefragte Herr-Knecht-Verhältnis zwischen Robinson und dem "wildem" Freitag spiegelt fernab irgendwelcher sozialutopischer Illusionen die auf die Insel geblendete Ordnungsmacht. Defoe selbst hat seine Geschichte in einem Atemzug "historisch" und "allegorisch" genannt und damit als einen Modellfall bürgerlicher Ethik und Lebensführung gemeint, "dessen prototypischer Charakter wegweisend für das Selbstverständnis der vom 'Geist des Kapitalismus' geprägten Gesellschaft und der sie konstituierenden Individuen werden sollte" (Schlaeger 1985, S.281).

Was die nachträglich eingebürgerten rousseauistischen Lesarten des Robinsonthemas vor allem übersehen, ist, daß erst das geborgene Instrumentarium eines europäischen Schiffswracks Robinson in die Lage versetzt, auf der Insel zu überleben und sich dergestalt als souveränes Subjekt zu inszenieren. Nicht anders als die Inszenierungen der höfischen Inselfeste greift der Roman auf den "Deus ex machina" einer adäquaten Technik zurück, um seinen Helden als Statthalter seiner Insel zu präparieren. Die repräsentative Bezugsetzung der Inselimago auf ein in der Funktion seines Cogito selbst verinseltetes Subjekt, wie sie die Robinson-Figur auf den Punkt bringt, steht und fällt mit dieser technologischen Bedingung. Selbst wo das Vorbild der Robinsonade in der literarischen Nachfolge - wie in Schnabels "Insel Felsenburg" (1731) - mit utopischen Elementen fusioniert worden ist, bleibt diese zivilisatorische Einbettung der klassischen Inselphantasie unbestritten.

Indes ist es gerade das rigorose Schema der einsamen Robinsonade, das nicht nur die im Denken der klassischen Epoche etablierte Inselvorstellung in ihrer reinsten Form zur Sprache bringt, sondern auch ihre Grenzen. Die primordiale Furcht, die das Handeln Robinsons von allem Anfang an begleitet und motiviert, macht den unsicheren Boden offenbar, auf dem seine "Botschaft von der unerschütterlichen, gottgewollten Autarkie des unternehmerischen Ichs" (Bohrer 1973, S.121) tatsächlich gründet (vgl. den auf dieses Thema fokussierten Aufsatz von Bohrer 1973). In der Bedrohung und Angst des einsamen und ausgelieferten Individuums rückt die verdrängte andere Seite einer dem Subjekt überschriebenen Inselvorstellung ins Licht. Hinter der "Insula fortunata" einer realisierten Ich-Funktion schimmert die lauernde "Insula terribilis" auf, auf der das cartesische Individuum an seiner Behauptung versagt und sich selbst als eine Inselutopie ersten Ranges erweist.

Die Figur eines verinselten Subjekts gibt das epochale Paradigma, unter dem die klassische Episteme des 17. und 18. Jahrhunderts das mythische, literarische und bildnerische Netzwerk der kursierenden Insel-imagines zusammenschmilzt. Wo diesem an seinem Anfang Descartes "Cogito" - via Gracián - mit seiner unhintergehbaren Formel assistierte, fiel es ausgangs des 18. Jahrhunderts entsprechend der Vernunftkritik Immanuel Kants zu, das fällige letzte Wort darüber zu sprechen. Das gern konstatierte "Bilderverbot" seiner analytischen Sprechweise restlos über Bord werfend, kommt Kant an jener Stelle seiner "Kritik der reinen Vernunft" auf die Insel zu sprechen, wo es ihm darum geht, die Unterscheidung der Gegenstände in Phaenomena und Noumena plausibel zu machen:

"Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald weg-schmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. Ehe wir uns aber auf dieses Meer wagen, um es nach allen Breiten zu durchsuchen, und gewiß zu werden, ob etwas in ihnen zu hoffen sei, so wird es nützlich sein, zuvor noch einen Blick auf die Karte des Landes zu werfen, das wir eben verlassen wollen, und erstlich zu fragen, ob wir mit dem, was es in sich enthält, nicht allenfalls zufrieden sein könnten, oder auch aus Not zufrieden sein müssen, wenn es sonst überall keinen Boden gibt, auf dem wir uns anbauen könnten; zweitens, unter welchem Titel wir denn selbst dieses Land besitzen, und uns wider alle feindselige Ansprüche gesichert halten können... (KdrV A235f./B294f.).

Indem das Ordnungsschema der Repräsentation seit den Kritiken Kants in zunehmendem Maße versagte, einem subjektiven Verstand uneingeschränkt Geltung als Wahrheitsorgan zu verschaffen, blieb die selige Insel des cartesischen Cogito bald auf der Strecke. Die noch dem Geiste Robinsons huldigende Ambition Kants, mit einer dürftigen Insel "reinen Verstandes" als "Land der Wahrheit" zufrieden sein zu können oder "aus Not" zufrieden sein zu müssen, ist bei seinen Erben auf wenig Anklang gestoßen. Wo Kants Insel der "Wahrheit" vorschwebt, auf ihr zu retten, was vom maßlosen Anspruch subjektiver Gewißheit zu retten ist, hat schon Schelling dem notdürftigen Robinsondasein eines einsamen Verstandes abgeschworen und ihm eine "Odyssee des Geistes" entgegengehalten, die "wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht" (Schelling 1927, 2.Hbd., S.628). Eine auftauchende Wissensordnung, der Descartes' "Cogito" keine evidente Seinsbestätigung mehr gab, sondern allenfalls Anlaß, nach dieser wieder und wieder zu fragen, war gehalten, ihre glückseligen Inseln an einem "anderen" Ufer zu suchen - nämlich am Horizont jenes obskuren Verlangens, das den Menschen zu dieser unerschöpflichen Fragestellung berief.

Foucault hat dieses von der Moderne angefragte "Andere" in seiner "Ordnung der Dinge" einen "Zwilling" des "Menschen" genannt, "nicht von ihm geboren, nicht in ihm, sondern neben ihm und gleichzeitig in einer identischen Neuheit, einer zufluchtslosen Dualität" (Foucault 1995, S. 394) - und er hat damit unter der Hand das präzise Feld abgesteckt, auf dem die Inselforstellung dem Menschen "als stumme und ununterbrochene Begleitung seit dem 19. Jahrhundert" dienen sollte: "Sie ist ihm gleichzeitig äußerlich und unerlässlich: ein wenig der Schatten, den dieser Mensch beim Auftauchen im Wissen trägt; ein wenig wie der blinde Fleck, von wo aus es möglich ist, ihn zu erkennen" (ebenda).

2. Teil - *Durchführung*:

Inseln der Vereinigung –
Zur Konstruktion eines modernen Wunschraums

1. Rousseaus Inseln

Friedrich Schlegel hat Rousseaus "Confessiones" in seinem "Gespräch über die Poesie" einen "höchst vortrefflichen Roman", die "Heloise" dagegen einen "sehr mittelmäßigen" genannt (Schlegel 1967, KA2, S.338). Er hat damit vom "klassischen" Werk Rousseaus treffsicher einen "modernen" Autor abgehoben, der sich auf die posthumen Selbstbekenntnisse gründet. Aus der heutigen Distanz macht Schlegels Lesart Rousseaus offenbar, inwieweit die Epochenschwelle des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Biographie und Werk Rousseaus unmittelbar eingreift, sich gleichsam in und zwischen diesen manifestiert. Der Enthusiasmus der Rousseau Rezeption um 1800 ist nicht zuletzt von der Wahrnehmung dieser inhärenten Spannung, d.h. einer im Zwischenraum von Person und Werk aufgeworfenen Fragestellung inspiriert, die in der Frage nach dem Menschen Jean-Jacques auf die nach dem Selbstverständnis des modernen "Menschen" überhaupt stößt.

Daß sich die Glorifizierung Rousseaus gerade auf dessen Inselsehnsucht in hervorragender Weise bezogen und diese im Mythos von St. Pierre und im Wallfahrtsort der Grabinsel regelrecht monumentalisiert hat, lädt dazu ein, den Übersetzungen der Inselimago in den Code modernen Denkens und Wissens zunächst am Fall Rousseaus beispielhaft zu folgen. Im Anschluß an Schlegels Wertung des Schriftstellers wird dabei zu fragen sein, inwieweit die Inselbezüge der autobiographischen Bekenntnisse die romaneske Inselphantasie der klassischen Epoche in Richtung einer (mit dem von Rousseau geprägten Begriff) "romantischen" überschreiten.

Émiles Robinson

Das 3. Buch seines Romans "Émile oder Über die Erziehung" bezeichnet in Defoes "Robinson" den für die Inselfaszination Rousseaus maßgeblichen Ausgangspunkt. Im pädagogischen Programm, das Rousseau an seinem fiktiven Helden mustergültig exerziert, rangiert der Roman Defoes mit einem gleichsam biblischen Alleinvertretungsanspruch als Buch der Bücher und Leitfaden einer "natürlichen Erziehung": "Da es nicht ohne Bücher geht, so existiert eins, das meiner Meinung nach die beste Abhandlung über die natürliche Erziehung enthält. Das ist das erste Buch, das Emil liest. Für lange Zeit macht es seine ganze Bibliothek aus und wird später immer einen besonderen Platz einnehmen. Es ist der Text, zu dem alle unsere Unterhaltungen über die Naturwissenschaften nur als Kommentar dienen. Es wird der Prüfstein im Fortschritt zur Urteilsfähigkeit sein und solange unser Geschmack noch nicht verdorben ist, wird uns seine Lektüre immer erfreuen. Welches ist nun dieses wunderbare Buch? Ist es Aristoteles oder Plinius oder Buffon? Nein! Es ist Robinson Crusoe!

Robinson Crusoe allein auf einer Insel, ohne Beistand und ohne Werkzeug. Wie er für seinen Unterhalt und für seine Erhaltung sorgt, wie er sich sogar einen gewissen Wohlstand verschafft, das interessiert jedes Alter. Man kann es besonders Kindern auf tausenderlei Weise schmackhaft machen. So lassen wir die einsame Insel, die uns vorher nur als Vergleich gedient hat, in Wirklichkeit erstehen..." (Rousseau

1989, S.180).

Die enthusiastisch apostrophierte Vorbildlichkeit des Defoeschen Inselhelden kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dessen Einvernahme in Émiles Erziehungsprogramm eine weitreichende Umdeutung des Romans vorangeht, welche ihn den pädagogischen Ambitionen Rousseaus und dessen eigener Inselvorstellung kompatibel macht. Mit Rousseaus eigenen Worten muß der Roman Defoes "von seinem überflüssigen Beiwerk bereinigt werden" (ebenda), um als Exempel einer naturzuständlichen Existenz wirklich zu dienen: "Er muß mit dem Schiffbruch Robinsons beginnen und mit der Ankunft des rettenden Schiffes enden. So wird er Emil ... Unterhaltung und Belehrung zugleich sein. Ich will, daß er an nichts anderes denkt; daß er sich ständig mit seiner Burg, seinen Ziegen und seiner Pflanzung beschäftigt; daß er in allen Einzelheiten lernt, was man in einem solchen Fall wissen muß, und zwar nicht aus Büchern, sondern von den Dingen selbst. Er soll sich als Robinson fühlen, bekleidet mit Fellen und einer großen Mütze, einem großen Säbel, in dem ganzen abenteuerlichen Aufzug, nur ohne den Sonnenschirm, den er nicht braucht... (a.a.O. S.180f.).

Rousseaus "bereinigte" Lesart des Robinson verschiebt die von Defoe intendierte allegorische Funktion des Inselfchauplatzes auf eine fluchtutopische Qualität. Der Naturzustand einsamen Inseldaseins gilt ihm nicht mehr vorrangig als Experimentieranordnung, an der sich die subjektive Potenz eines bürgerlichen Individuums zu messen hat. Vielmehr wird ihm - in regelrechter Umkehrung der Defoeschen Allegorie - eine aktive Erlösungsfunktion eingetragen, die dem dorthin verschlagenen Individuum die Brücke aus einer dekadenten Zivilisation zurück in die ursprüngliche Integrität seiner Menschlichkeit schlägt. Die Bewährungsprobe des bürgerlichen Selbstbewußtseins verwandelt sich in die Aufgabe der Anverwandlung einer archaischen Ursprünglichkeit, welche ein gleichsam prähistorischer Status der Insel im Jenseits des Zivilisationsprozesses konserviert. Robinsons Überlebensprogramm tritt in den Dienst der Rekonstruktion natürlicher Idylle. Sein Verhängnis verwandelt sich zum Ausweg, zur Vorschule eines künftigen Inseldaseins, das die Ursprungserfahrung in Gestalt einer naturzuständlichen Lebensführung der historischen Gegenwart implementiert. Anstelle des zivilisatorischen Trainings und der logistischen Hilfestellung des Schiffswracks, über die Robinson sein Überleben auf der Insel arrangiert, tritt eine in der Erfahrung der Insel rekonstruierte "menschliche Natur", die zu ihrer Verwirklichung jeglicher zivilisatorischer Prothesen entbehrt. Wenn man so will, wird die Figur des Robinson vom Paradigma eines "Critilo" auf das eines "Andrenio" überschrieben.

Rousseaus Deutung des Robinson im Sinne seiner Kulturstufentheorie hat sich als nachwirkende (kaum weniger als der Text selbst suggestive) Projektion erwiesen, welche die moderne Rezeption von Defoes Roman geprägt hat (vgl. Bohrer 1973, S.112f./ Reckwitz 1976, S.1ff.). Es ist eher der von Rousseau ausgehenden Lesart als dem Autor zuzuschreiben, wenn sich der Robinson-Thematik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine romantische Vision einsamen Inselglücks verbindet und sie als Zuschreibungs-ort moderner Sehnsucht etabliert. Indes bewegt sich die Verschiebung der Inselvorstellung, die Rousseau mit seiner Robinson-Interpretation im "Émile" in Gang setzt, zunächst in dem von der Robinsonaden- und Idyllenliteratur vorgezeichneten Rahmen einer repräsentativen Denkfigur. Die Substitution der für

Robinsons Überleben basalen Kulturtechnik durch einen aufgeladenen Naturbegriff führt Rousseau nicht dahin, die auf ein individualisiertes Subjekt fokussierte Inselphantasie des 17. und 18. Jahrhunderts zu verwerfen, sondern auf der Letztbehauptung einer "menschlichen Natur" regelrecht zu begründen. Nachdem ihm alle technischen Hilfsmittel seiner Inszenierung gestrichen sind, genügt sich das nackte Ich, als gelehrsamere Schüler der Natur über diese zu verfügen.

Eleven der Natur

In seinem von Rousseau inspirierten Roman "Élève de la Nature" hat es Gaspard Guillard de Beaurieu 1764 unternommen, einen solchen naturzuständlichen Robinson mit allen Konsequenzen zu buchstabieren. Beaurieus gelehriger "Schüler der Natur" präsentiert sich als Insulaner, der des zivilisatorischen Apparates zunächst vollkommen entbehrt: Als Nachfolger von Gracians Andrenio (und gleichsam vorweggenommener Kaspar Hauser) hat der Ich-Erzähler seine Kindheit ohne jeden Kulturkontakt in einer hölzernen Black box verbracht. Hieran anschließend wird er auf einer einsamen, lediglich von wilden Tieren bereinigten und mit einigen wenigen Überlebensvorräten ausgestatteten Insel ausgesetzt. Die Handlung organisiert sich entsprechend als offene Experimentiersituation: Es ist die erklärte Absicht des Vaters, seinen Sohn auf die beschriebene Weise von allen äußeren Einflüssen freizuhalten und als unverdorbenen "Eleven der Natur" heranwachsen zu sehen. Aufgrund seines angeborenen Intellekts erlernt er es, sein Überleben zu sichern, genießbare Pflanzen von ungenießbaren zu unterscheiden, sein Spiegelbild zu erkennen, Feuer zu erzeugen, und schließlich zu einer Reflexion der Natur und einer Moralphilosophie zu gelangen. Allerdings wird auch der ideale Naturschüler Beaurieus unter der Hand durch eine Reihe elementarer, der zivilisierten Menschheit entliehener Kulturtechniken versorgt. Die Begegnung mit einem auf der Insel ausgesetzten Mann und dessen Tochter ermöglicht es ihm nicht nur, sein Wissen am fortgeschrittenen Europa zu messen, sondern à la Gracian durch die fehlende Sprache und technologische Kenntnisse zu ergänzen. Nach einer Reise durch das zeitgenössische Europa, in deren Verlauf er Wissenschaft und Kunst des Abendlandes (nach Graciáns Vorbild) einer Musterung unterzieht, kehrt der Held mit einer Gruppe von Gleichgesinnten auf die Insel zurück, um die pädagogische Intention seines Vaters durch das eigene Programm eines naturzuständlichen Inseldaseins noch zu überbieten. Der in der Rückkehr auf die Insel beschlossene zyklische Romanverlauf bezeichnet das offenkundige Dilemma der rousseauistischen Gleichung von insularer Utopie und menschlicher Natur. Als Spiegelfläche einer "menschlichen Natur", über die bereits das Black-box-Ich des Romananfangs per definitionem verfügt, stagniert die Inselimago in der Beschwörungsformel eines innersten Subjekts, welches die abstrakte Glückseligkeit eines archaischen "Naturzustandes" konserviert. Bezeichnenderweise hat Karl Marx seine ökonomische Kritik des klassischen Naturbegriffs explizit an dieser robinsonadischen Lesart desselben festgemacht: "Der einzelne und vereinzelt Jäger und Fischer, womit Smith und Ricardo beginnen, gehört zu den phantasielosen Einbildungen der 18.-Jahrhundert-Robinsonaden...", heißt es einleitend in seinen "Grundrissen der Kritik der Politischen Ökonomie": "Den Propheten des 18. Jahrhunderts, auf

deren Schultern Smith und Ricardo noch ganz stehn, schwebt dieses Individuum des 18. Jahrhunderts - das Produkt einerseits der Auflösung der feudalen Gesellschaftsformen, andererseits der seit dem 16. Jahrhundert neuentwickelten Produktivkräfte - als Ideal vor, dessen Existenz eine vergangene sei. Nicht als ein historisches Resultat, sondern als Ausgangspunkt der Geschichte. Weil als das Naturgemäße Individuum, angemessen ihrer Vorstellung von der menschlichen Natur, nicht als ein geschichtlich entstehendes, sondern von der Natur gesetztes. Diese Täuschung ist jeder neuen Epoche bisher eigen gewesen" (Marx 1974, S.5f.).

Marx' Kritik der Ökonomien von Smith und Ricardo hält unter der Hand den Schwachpunkt fest, an dem mit einem "von der Natur gesetzten Individuum" auch eine Inselphantasie versagt, die dieses als Schatten seiner Ich-Funktion bedient. An der Schwelle einer modernen Wissensordnung, die die Begriffe von "Natur" und "menschlicher Natur" ausgangs des 18. Jahrhunderts an der organischen Funktion des Lebens und seiner Geschichtlichkeit neu vermißt, mußte eine solche Inselvorstellung entweder überflüssig werden oder jenseits eines robinsonadischen Subjekts wiederzufinden sein. Im Falle Rousseaus waren es die biographischen Verstrickungen und die Neigung zur radikalen Selbstreflexion, über die sich ihm nicht nur ein "anderes", von Anbeginn zerrissenes und fragwürdiges Subjekt zu Bewußtsein gebracht hat, sondern auch eine heimatliche Insel desselben, die ihm als Ort seines Verlangens, Genießens und Scheiterns korrespondiert. Dem theoretischen Entwurf einer "ersten Zeit" menschlichen Naturzustands, die nach seiner eigenen Einsicht womöglich "nie existiert hat" und "niemals existieren wird" (Rousseau 1993, S.47) antwortete der praktische eines authentischen Inseldaseins in einer gegenwärtigen Natur.

Die Inseln Jean-Jacques' und die Inseln der Heloise

Die erste Station auf diesem Weg ist mit dem Aufenthalt im Gartenhäuschen seiner Gönnerin Mme. d'Epinay auf ihrem Gut La Chevrette bei Montmorency verknüpft, das diese ihm 1756 als Wohnsitz überließ. Rousseau hat seinen Umzug in die Eremitage von Montmorency später mit der Bemerkung kommentiert, er habe erst am 8. April 1756 - dem Tag seines Umzugs - zu leben begonnen (zit. nach Wolff 1988, S.805). Zwar währte Rousseaus Aufenthalt in La Chevrette nicht lange, denn nachdem er sich über seine Affäre mit d'Epinays Schwägerin (der in der Julie-Figur der "Neuen Heloise" verewigten Comtesse d'Houdetot) mit dieser und seinen letzten Freunden Grimm und Diderot überworfen hatte, war er bereits im Folgejahr gezwungen ist, den gepriesenen Ort seiner "eigentlichen Geburt" zu verlassen. Doch kam ihm der Herzog von Luxembourg als neuer Gönner entgegen und bot ihm ein Asyl im nahegelegenen Montmorency und ab 1759 im dortigen "Petit Château" an.

In der nach Plänen Le Bruns erbauten Schloßanlage von Montmorency kreuzt sich Rousseaus Lebenslauf mit einer Kulisse, die - folgt man Juneckes erwähneter architekturtypologischer Analyse - als exemplarische Realisation einer barocken "Île enchantée" gelten kann (vgl. Junecke 1960) und bereits Watteau bei seinem dortigen Aufenthalt 1716 inspiriert hat. Rousseaus in den "Bekenntnissen" gegebene Schilderung der Anlage wiederholt den von Watteau in seinem Bild "Die Perspektive" festgehaltenen Eindruck des

Schlusses: "Wenn man es von der gegenüberliegenden Höhe aus betrachtet, die seine Aussicht beschließt, scheint es ganz von Wasser umgeben zu sein, so daß man eine verzauberte Insel zu erblicken wähnt oder die reizendste der drei Borromeischen Inseln, die Isola Bella im Lago Maggiore... Hier war wirklich ein Paradies auf Erden, und ich lebte darin in paradiesischer Unschuld und gleicher Glückseligkeit" (Rousseau 1955, S.662f.).

Der literarische Ertrag von Rousseaus erstem "Inselaufenthalt" sind die "Neue Heloise" und das 5. Buch des "Émile", dessen Schlußkapitel die aufkeimende Liebe Émiles mit einer Referenz an Homers Nausikaa und den Alkinoosgarten verknüpft (Rousseau 1989, S.461f.). Während seiner einsamen Spaziergänge in den angrenzenden Wäldern bevölkert Rousseau die "Île enchantée" von Montmorency "mit Wesen nach meinem Herzen, und indem ich Meinung, Vorurteile und alle erkünstelten Leidenschaften weit von mir wies, bracht ich in die Natur Menschen, die würdig sind, sie zu bewohnen... Meine Phantasie schuf ein goldenes Zeitalter, und während ich jene herrlichen Tage mit all den Szenen meines Lebens ausfüllte, die süße Erinnerungen in mir zurückgelassen hatten, und mit all denen, die mein Herz noch wünschen konnte, schmückte, war ich oft bis zu Tränen gerührt... So gingen die wundervollsten Tage, die jemals ein menschliches Wesen verbracht, in einem fortwährenden Rausch dahin..." (an Malherbes, 26.1.1762/ Rousseau 1947, S.125).

Während der leibhaftige Jean-Jacques Rousseau ungewußt den mit Schlegels Wort "höchst vortrefflichen" Roman seiner Existenz schreibt, stellt sich dem klassischen Schriftsteller zunächst die Aufgabe dessen idealer Projektion: "Die Unmöglichkeit, mich an wirkliche Wesen zu wenden, trieb mich in das Land der Träume hinaus, und da ich nichts Seiendes entdeckte, das meiner Trunkenheit würdig gewesen wäre, nährte ich sie in einer idealen Welt, die meine schöpferische Phantasie gar bald mit Wesen nach meinem Herzen bevölkerte" (Rousseau 1955, S.545). Erst der "bekenkende" Rousseau trägt den doppelten Boden jenes idealischen "goldenen Zeitalters" nach, das in der "Heloise" als im menschlichen "Herzen" deponierte vorzeitliche Erinnerung (Rousseau 1988, S.632) erhält: "Um meine Gestalten in eine schickliche Örtlichkeit zu stellen, überdachte ich nacheinander alle schönen Gegenden, die ich auf meinen Reisen gesehen hatte. Aber kein Hain war mir kühl und lauschig, keine Landschaft in meinem Sinne rührend genug... Lange dachte ich an die Borromeischen Inseln, deren entzückender Anblick mich berauscht hatte, aber ich fand dort für meine Gestalten allzuviel Schmuck und Kunst. Ein See mußte es aber doch sein, und so erwählte ich denn endlich jenen, um den meine Seele zu schweifen niemals aufgehört hat. Ich entschloß mich für den Teil seiner Ufer, an dem meine Wünsche seit langem zur Verwirklichung jener erträumten Glückseligkeit, auf die mich das Schicksal beschränkt hat, meinen Wohnsitz aufgeschlagen hatten. Auch der Geburtsort meiner armen Mama übte einen besonderen Zauber auf mich aus" (Rousseau 1955, S.549).

Bekanntlich ist es nicht seine leibhaftige Mutter, sondern seine erste, zehn Jahre ältere Geliebte, die Mme. de Warens, die Rousseau in den "Confessiones" als seine "Maman" tituliert. Die verkappte Identifizierung mit dem erotischen Wunschraum am Genfer See trägt den Insel szenarien der "Heloise" einen gleichsam doppelten Boden ein: Hinter dem oberflächlichen Idyll, das die Inselbezüge des Romans beschwören,

scheint ein triebhaftes Verlangen auf und assoziiert die Inselvorstellung einer enttäuschten kindlichen und pubertären Sehnsucht. Die unaussprechliche "Wahrheit", die Rousseaus Roman in einer Schnittmenge von Liebe, Naivität und trügerischer Imagination zu beweisen sucht (Rousseau 1988, S.12ff.), wird durch ein heimliches Lustprinzip subvertiert, das den Wunschraum der Insel einer einfachen Besitzergreifung entzieht.

Bereits eine Bemerkung des "Diskurs über die Ungleichheit" reflektiert Rousseaus latente Neigung, seine Inselvorstellung vom Schauplatz eines idyllischen Naturzustands auf den eines unerfüllbaren Begehrens zu verschieben. Im Rahmen der von Rousseau angestrebten Analogie familiärer und menschheitlicher Geschichte tritt die Insel darin in Korrespondenz zum Aufkommen der menschlichen Sprache: "Man vermag hier ein wenig besser abzusehen, wie der Gebrauch der Sprache im Schoße einer jeden Familie unmerklich aufkommt oder sich vervollkommenet; und man kann außerdem vermuten, wie verschiedene besondere Ursachen die Sprache erweitern und ihren Fortschritt beschleunigen konnten, indem sie sie notwendiger machten. Große Überschwemmungen oder Erdbeben umgaben bewohnte Landstriche mit Wasser oder mit Abgründen; Revolutionen des Erdballs lösten Teile des Kontinents ab und zerschnitten sie in Inseln. Man begreift, daß sich unter Menschen, die auf diese Weise zusammengebracht und gezwungen waren zusammen zu leben, eher ein gemeinsames Idiom bilden mußte als unter jenen, die in den Wäldern des Festlandes frei umherschweiften. Es ist daher sehr gut möglich, daß, nach ihren ersten Versuchen in der Seefahrt, Inselbewohner den Gebrauch der Sprache zu uns gebracht haben; und es ist zumindest sehr wahrscheinlich, daß die Gesellschaft und die Sprachen auf den Inseln entstanden sind und sich dort vervollkommenet haben, bevor sie auf dem Kontinent bekannt waren" (Rousseau 1993, S.185ff.). Das Handlungskonstrukt der "Neuen Heloise" synthetisiert Rousseaus zwischen archaischer Integrität einerseits und einer auf deren Fehlen begründeten Triebdynamik andererseits lavierende Inselvorstellung in einem verklärten Idyll erster Liebe. Der Held Saint-Preux muß "beide Hemisphären durchreisen", alle "vier Weltteile" sehen und den "Durchmesser der Erde" zwischen sich und seine vergeblich geliebte Julie bringen, um schließlich festzustellen, daß es nur "einen Ort auf der Erde" gibt, wo er "glücklich und zufrieden" ist und der ihn für alles schadlos hält, "was er auf dem Ozean ertragen mußte" (Rousseau 1988, S. 431). Seine an Ansons Expeditionsbericht angelehnte Reise um die Welt holt hierfür in den unbewohnten Inseln Tinian und Juan Fernandez streiflichtartig zwei mustergültige Robinson-Inseln in die Romanhandlung ein. Drei Monate hält sich Saint-Preux im Verlauf seines Heimwegs um die Welt auf der Marianeninsel Tinian auf: "einer unbewohnten, anmutigen Insel ..., einem reizenden und rührenden Bild der einstigen Schönheit der Natur, die an der Welt Ende versetzt zu sein scheint, um der verfolgten Liebe und Unschuld zur Freistatt zu dienen" (a.a.O. S.432). Die von den Spaniern entvölkerte Insel gibt Rousseau Gelegenheit zur Verknüpfung seiner Inselsehnsucht und an die europäische Adresse gerichteten Zivilisationskritik: "Allein der gierige Europäer folgt seinem wilden Trieb und hindert den friedlichen Indianer, sie zu bewohnen; dafür straft er sich, indem er sie nicht selbst bewohnt" (ebenda). Nach der Landung auf der "zweiten unbewohnten Insel, die noch unbekannter, noch reizender als die erste war..." (ebenda), befindet der Romanheld schließlich: "Ich war vielleicht der einzige, den eine so angenehme Verbannung

nicht erschreckte. Bin ich künftig überall in Verbannung?" (ebenda).

Im Kurzschluß einsamer Idylle auf die Zwangslage einer insularen Verbannung schlägt Rousseau das künftige Leitmotiv seiner Inselreden und -sehnsüchte an. Wenige Jahre später wird sich der Autor der "Heloise" auf der Petersinsel wünschen, "man möchte, anstatt meinen Aufenthalt auf dieser Insel nur zu dulden, sie mir lieber als dauerndes Gefängnis zuweisen" (Rousseau 1955, S.822). Im ambivalenten Zwischenraum von melancholischer Weltflucht und regressiver Sehnsucht, äußerer Repression und heimlicher Lust gerinnt Rousseaus Inselvorstellung zur ersatzweisen Mitte einer als zerrissen empfundenen Existenz, wie sie bereits im "Heloise"-Roman anklingt. Was dessen männlicher Held auf allen Erdteilen vergeblich sucht, ist ein "Mensch", der den verehrten Frauengestalten einer Claren von Orbe und Julie von Etange "ähnlich gewesen wäre und der ein Herz, das beide zu lieben wußte, über ihren Verlust hätte trösten können" (Rousseau 1988, S.434). Was er findet, sind zwei unbewohnte Inseln und die immerhin verführerische Vorstellung, auf eine von diesen für den Rest seines Lebens verbannt zu sein. Als erste und letzte Zuflucht vor einer feindlichen Wirklichkeit avanciert Inseldasein zum fetischisierten Ersatz eines unmöglichen Genießens.

Die Leerstelle des ihm verbotenen Happy Ends verfügt Rousseaus Roman mit einer symbolischen Synthese von Inselesehnsucht und idealer Menschlichkeit, die der Autor der durch die englischen Gartenreformen angestoßenen ästhetischen Debatte entleiht. Der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als Bezeichnung des englischen "Wilderness garden" eingebürgerte Begriff eines "Elysiums" gibt ihm Gelegenheit, seine Natur- und Inselesehnsucht beispielhaft am Programm der neuen Landschaftsgärten aus- und zusammenzuführen. Das von Julie während Saint-Preux' Abwesenheit geschaffene "Elysium" im Garten ihres ehelichen Wohnhauses am Genfer See präsentiert sich als empfindsame Reproduktion des auf den ozeanischen Inseln vorgefundenen Naturidylls, die noch dazu beseelt ist vom überall anwesenden Geist der Geliebten. In der "künstlichen Wildnis", die ihre menschliche Urheberchaft mit einem realen Naturzustand in Deckung und darin zum Verschwinden bringt, vermählen sich die Inseln einer innersten Menschlichkeit und äußersten Natur. Die "fertilité naturelle de la terre" - für die Rousseau schon im "Diskurs über die Ungleichheit" die von Anson beschriebenen "Isles désertes" beispielhaft beruft (Rousseau 1993, S.284ff.) - trifft sich mit dem ihr entgegenkommenden menschlichen Verlangen in der Konstruktion einer Kulturlandschaft, welche die äquivalenten Triebstrukturen von Mensch und Natur harmonisiert: "Beim Eintritt in diesen sogenannten Obstgarten überkam mich ein so angenehmes Gefühl der Kühle, mit welchem die dunklen Schatten, das frische lebhaftes Grün, das Rieseln eines fließenden Gewässers und der Gesang von tausend Vögeln meine Einbildungskraft ebenso sehr als meine Sinne erfüllten. Zugleich aber glaubte ich, den wildesten, einsamsten Ort der Natur vor mir zu sehen, und es kam mir vor, als sei ich der erste Sterbliche, der jemals in diese Einöde vorgedrungen sei. Überrascht, ergriffen, entzückt von einem so wenig erwarteten Schauspiel, blieb ich eine Minute regungslos stehen und rief in unwillkürlicher Begeisterung aus: 'O Tinian! O Juan Fernandez! Das Ende der Welt, Julie, liegt vor Ihrer Türe!'" (Rousseau 1988, S.492).

Kaum zufällig gibt Rousseaus Gemälde des "Elysiums" am Genfer See den Ton der mit Bougainvilles Expedition von 1768 einsetzenden Tahitischilderungen an. Wie im "Heloise"-Roman stehen sich die glückseligen Inseln der Landschaftsgärten und Südseeexkursionen im Diskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts als gleichsam spiegelbildliche Repräsentationen desselben Kurzschlusses von Inselphantasie und Naturidyll gegenüber. Hier wie dort unternimmt es der Mensch, jene Ursprungslandschaft zu sichten, die einer dekadenten Zivilisation bis dahin "ihre wahren Reize vorenthalten" hat: "Sie flieht die dichtbewohnten Gegenden. Auf den Gipfeln der Berge, in der Tiefe der Wälder, auf menschenleeren Inseln breitet sie ihre eindrucksvollsten Reize aus" (a.a.O. S.500).

St. Pierre

Nach seiner mit der "Steinigung von Môtiers" gescheiterten Flucht in die Schweiz greift Rousseau 1765, statt auf die Exilangebote aus Deutschland oder England einzugehen, einen den "Bekenntnissen" zufolge schon lange gehegten Plan auf: "Dieser Plan bestand darin, mich auf der mitten im Bieler See gelegenen Insel Saint-Pierre niederzulassen" (Rousseau 1955, S.810). Mit zunächst stillschweigender Toleranz der zuständigen Berner Regierung quartiert sich Rousseau mit seiner Frau im einzigen Gebäude der Insel ein (dem zum Besitz des Berner Krankenhauses zählenden Wohnhaus eines Steuereintreibers), und rechnet sich nicht weniger aus, als auf dem vor der eigenen Haustür gefundenen Tinian den "Rest seiner Tage" zu verbringen (a.a.O. S.814): "Diese Wahl entsprach so völlig meinem friedlichen Sinn und meinem Hang nach Muße und Einsamkeit, daß ich diesen unter die lieblichsten Träume rechnen muß, die meine Seele jemals gehegt hat. Es deuchte mir, als müßte ich auf dieser Insel von den Menschen abgesonderter, vor ihren Unbilligkeiten geschützter, ihrem Vergessen mehr anheim gegeben, mit einem Wort den Wonnen der Tatenlosigkeit und Beschaulichkeit näher sein" (a.a.O. S.812). Eine vorgelagerte, noch kleinere und öde Insel gibt Rousseau den Gedanken ein, sich dort tatsächlich "wie ein zweiter Robinson" einzurichten und eine eigene Behausung zu bauen (a.a.O. S.820).

Die euphorischen Beschreibungen des tatsächlich nur wenige Monate währenden Aufenthalts auf der Petersinsel, die Rousseau in den "Bekenntnissen" (a.a.O. S. 810ff.) und "Träumereien eines einsamen Spaziergängers" (Rousseau 2003, S.82ff.) hinterlassen hat, sollten zur maßgeblichen Bezugsgröße werden, die die romantische Rousseau-Rezeption geprägt hat. Die im "Elysium" von Clarens vorgedachte inselhafte Verschmelzung von Natur und Sehnsucht macht Rousseau auf dem Bieler See zur existentiellen Erfahrung. Das Asyl auf der Insel soll für ihn ein Rabelaisches "Papimani" werden, eine wahrhafte Glückseligkeitsinsel, auf der man "mehr als nichts" tut (Rousseau 1955, S.815), ein Ort reinen, sich selbst genügenden Genießens. Während sein in der "Heloise" ausgemaltes Ideal der Landschaftsgärtnerei darin gipfelte, die investierte menschliche Arbeit im schließlichen Eindruck einer restaurierten Natur zum Verschwinden zu bringen, läßt das per definitionem naturzuständige Inseldasein einen kulturellen Umweg des Lustprinzips nunmehr überflüssig erscheinen. Da die Insel als solche schlechterdings das Ideal eines naturzuständigen "Gartens" repräsentiert (a.a.O. S.818), bleibt es Rousseau, seine mensch-

liche Sehnsucht darin wiederzuerkennen, d.h.: zu träumen, sich mit "Nichtigkeiten zu befassen" und der "Muße eines Kindes" hinzugeben (a.a.O. S.816), "das unschätzbare für niente ... in seiner ganzen Süße" auszukosten (Rousseau 2003, S.85).

Als Ort der Regression in eine glückselige Kindheit - oder der nachträglichen Konstruktion einer solchen - überspannt die Insel im Bieler See gleichermaßen die Funktionen einer idealen Landschaft und idealen Geliebten. Sich der "natürlichen Fruchtbarkeit" seines "Gartens" überlassend, befaßt sich Rousseau denn auch allvormittäglich mit botanischen Studien, bei denen er seine Aufmerksamkeit insbesondere auf das "Zusammenspiel der Geschlechtsteile bei der Befruchtung" richtet (a.a.O. S.87). Er beschließt, "eine Flora petrinularis zu erstellen und sämtliche Pflanzen der Insel zu beschreiben, ohne eine einzige auszulassen, und mit einem Aufwand an Detailgenauigkeit, der mich wohl für den Rest meines Lebens beschäftigen würde" (a.a.O. S.86). Der übrige Tag gehört dem "geübten Träumer, der es verstand, sich inmitten unerfreulicher Dinge von Hirngespinnsten zu nähren: hier konnte er nun seine Seele nach Herzenslust mit all dem füttern, was seine Sinne tatsächlich wahrnahmen. Wenn ich aus einer langen, süßen Träumerei erwachte, um mich herum üppiges Grün, Blumen und Vögel sah und meinen Blick über die wildromantischen Ufer schweifen ließ, die hinten am Horizont eine weite Fläche kristallklaren Wassers säumten, verwob ich all diese reizenden Dinge mit den Erdichtungen meiner Phantasie. Wenn ich dann nach und nach wieder zu mir kam und auch meiner Umgebung wieder bewusst wurde, konnte ich nicht bestimmen, wo genau die Scheidelinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit verlief: dass mir das einsame, besinnliche Leben an diesem schönen Ort lieb und teuer war, hatte mit beidem gleichermaßen zu tun" (a.a.O. S.95f.). Die neue Verortung der Insula fortunata als landschaftlich reale und erfahrbare "Scheidelinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit", die Rousseaus Reflexion seines Inseldaseins auf St. Pierre statuiert, zeigt den Paradigmenwechsel an, dem ausgangs des 18. Jahrhunderts die moderne Inselfaszination entspringt. Stellte sich die robinsonadische Inselphantasie des 18. Jahrhunderts als Spiegelbeziehung einer äußersten Welt auf ein innerstes Subjekt dar, deren verbindende Funktion in einer subjektiven Imagination und Produktivkraft bestand, wird diese Denkfigur mit Rousseaus selbstgewähltem Inseldasein (ebenso wie im Fall der beinahe gleichzeitigen Entdeckung Tahitis) geradezu umgekehrt: Es ist die landschaftliche Realität der Insel, in der ein sehnsüchtiges Subjekt das imaginäre Andere seines Verlangens berührt, und es ist deren authentisches Erlebnis, über das es am imaginären und symbolischen Überschuss der Inselvorstellung partizipiert. Als gleichermaßen reale wie wunschbesetzte Zone rückt die Insel in einen unscharfen Zwischenraum "von Fiktion und Wirklichkeit". Sie gibt sich als ebenso reale wie mediale Figur zu erkennen, die ein unaussprechliches Anderes und das ihm geltende Verlangen einer erfahrbaren Wirklichkeit intergriert. Während den Inselphantasien des 17. und 18. Jahrhunderts die menschliche Einbildungskraft das Medium ihrer Vorstellung und Realisierung war, entdeckt Rousseau umgekehrt die Insellandschaft als Medium eben dieser Einbildungskraft. Er bezeugt darin die neuartige, für das moderne Denken und Wissen wesentliche Funktion des unmittelbar Erlebten, welches "den Raum des Körpers mit der Zeit der Kultur" kommunizieren läßt (Foucault 1995, S.387).

Insbesondere Rousseaus vom Aufenthalt auf der Petersinsel geprägter Begriff der "Rêverie" - den er mit seinem letzten autobiographischen Fragment zum Lebensmotto stilisiert - hat in den ästhetischen Debatten des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nachgewirkt und diese mit einer latenten Inselfaszination infiziert. Als Gratwanderung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, subjektiver Einbildungskraft und deren äußerem Affekt wird er zum Schlüsselwort einer auf das schöpferische Ereignis setzenden Ästhetik und vor allem im Rahmen der zeitgenössischen Gartentheorie thematisiert. An Rousseaus Benutzung des Begriffs anschließend erlaubt die Funktion der "Rêverie", die ästhetische Erfahrung in der Folge von der klassischen Einbildungskraft abzuheben und als Erlebnis einer schöpferischen Verschmelzung von Natur und Subjekt zu profilieren. Als solche wird sie weiter unten im konkreten Zusammenhang der gartenästhetischen Debatte ausführlich zu betrachten sein.

Ermenonville

Nach dem Scheitern seiner Ansiedlung auf St. Pierre zieht Rousseau noch einmal ein insulares Auswanderungsprojekt in Betracht. In seiner Schrift zum "Gesellschaftsvertrag" hatte er die Korsen als junges und von Gesetzen unverdorbenes Volk hervorgehoben und ihnen eine zukünftige Rolle in der europäischen Geschichte vorausgesagt (Rousseau 1977, S.56). Daraufhin von dortigen Führern um eine Mitarbeit am Entwurf einer korsischen Verfassung ersucht, spielt Rousseau mit dem Gedanken einer Auswanderung auf die Insel, die jedoch mangels eines entgegenkommenden Angebots der korsischen Seite nicht zustande kommt. Stattdessen verdankt es sich der genialen Intuition seines letzten Gönners R.L. de Girardin, daß die Inselfehnsucht Rousseaus zum Monument und Faszinosum der ganzen daran anschließenden Epoche werden sollte. 1778 verbrachte Rousseau die letzten Wochen seines Lebens auf dem Gelände von Girardins Landschaftsgarten in Ermenonville. Sein dortiger Tod prädestinierte ihn zum künftigen Glanzstück von Girardins Gartenprogramm. Die von Pappeln umstandene Parkinsel, auf der ihm Girardin sein sich durch die Bäume im See spiegelndes steinernes Grabmal schuf, wurde zum definitiven Elysium, in dem sich die biographische Odyssee Rousseaus beschloß.

Die Anlage von Ermenonville änderte mit Rousseaus Grabmal auf der Insel ihren kompletten Sinn (Gury 1989, S.130). Von einem Parcours diverser Attraktionen wurde sie zum symbolischen Aufenthaltsort Jean-Jacques Rousseaus, und die Insel zu ihrer gleichsam heiligen Mitte, auf die sich ihr gesamtes Arrangement bezog. Selbst die nachträgliche Überführung der Urne ins Pantheon tat der Popularität der Rousseauinsel in Ermenonville als romantischer Pilgerort keinen Abbruch. Die synthetisierte Faszination der Insel und Jean-Jacques Rousseaus stiftete einen Ort der Verheißung, nach dem sich die romantische Generation von 1800 mit derselben Vorliebe einschiffte wie die höfische Gesellschaft in ein imaginäres Kythera, und wo sie sich im Schatten ihres Vordenkers den eigenen "Rêveries" überließ. Als Sinnbild lebendiger Natur und schöpferischer Autorschaft sowie deren fötaler und lethaler Identität avancierten Rousseaus Inseln - an der Seite Tahitis, Ischias, Capris und Siziliens - zum Prototyp einer landschaftlichen Verheißung, auf die sich die moderne "Sehnsucht" in der Folge vorzüglich berief.

2. Tahiti

Als Bougainvilles Südseeexpedition 1768 nach Tahiti gelangte, sah sich ihr Kapitän mit einem Schlag in den "état de l'homme naturel", das "l'âge d'or" und den "Jardin d'Eden" versetzt: "wir durcheilten weitgestreckte Rasenflächen, die mit schönen Obstbäumen bestanden und von Bächlein durchflossen waren, welche eine köstliche Frische ausströmten, ohne daß sich ihre Feuchtigkeit nachteilig bemerkbar gemacht hätte. Hier erfreut sich eine stattliche Bevölkerung der Schätze, welche die Natur mit vollen Händen austeilt. Wir fanden Gruppen von Männern und Frauen im Schatten der Baumgärten hingelagert, und alle grüßten uns freundlich..." Auch daß die Insulaner ein "glückliches Alter ohne die geringste Unannehmlichkeit" erreichen, weiß Bougainville zu berichten (zit. nach Bitterli 1991, S.383).

Bougainvilles Schilderung des ozeanischen Paradieses mutet auf den ersten Blick wie eine verspätete Fortsetzung der legendären Alexanderromane und Brendansreisen oder der biblischen Projektionen eines Christoph Kolumbus an. Sie wäre als anachronistischer Rückfall in ein voraufklärerisches Zeitalter irdischer Paradiessuche abzutun, hätte sie nicht die enthusiastische Bestätigung der nachfolgenden Tahiti-Reisenden erfahren und damit jene Welle europäischer Begeisterung entfacht, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einen regelrechten Tahiti-Mythos stiftete. Beispielhaft für andere kam auch Georg Forster bei seinem Tahiti-Besuch 1773 zu der Auffassung, "daß Herr von Bougainville nicht zu weit gegangen sey, wenn er dies Land als ein Paradies beschrieben" (Forster 1989, Bd.2, S.230).

Seiner 1777 in London publizierten Schilderung der Insel setzt Forster Vergils Vers voran: "Devenere locos laetos & amoena vireta/ Fortunatorum nemorum, sedesque beatas./ Largior hic campos aether & lumine vestit/ Purpureo" (a.a.O. S.217). Sein Bericht erinnert denn auch stellenweise an einen Theokritischen oder Vergilschen "Locus amoenus", so etwa bei der Schilderung einer ersten Wanderung in die Berglandschaft der Insel: "Das Ufer, dessen schlängelnder Krümmung wir aufwärts folgten, brachte uns zu einem senkrecht stehenden und mit mancherley wohlriechendem Gebüsch behangenen Felsen, von welchem sich eine Crystallhelle Wasser-Säule in einen glatten, klaren Teich hinabstürzte, dessen anmutiges Gestade überall mit bunten Blumen prangte. Dies war eine der schönsten Gegenden die ich in meinem Leben gesehen. Kein Dichter kann sie so schön malen. Wir sahen von oben auf die fruchtbare überall angebaute und bewohnte Ebene herab, und jenseits dieser in das weite, blaue Meer hinaus! Die Bäume, welche ihre dickbelaubten Zweige gegen den Teich hin ausbreiteten, und ein angenehmes Lüftchen welches über das Meer her wehete, milderten die Hitze des Tages noch mehr. Hier legten wir uns auf den weichen Rasen hin, um bey dem feyerlich einförmigen Geräusch des Wasserfalls, dazwischen dann und wann ein Vogel schlug, die eingesammelten Pflanzen zu beschreiben, ehe sie verwelkten..." (a.a.O. S.244). Auch die Bemerkungen über das "vortreffliche Clima..., welches vielleicht eins der glücklichsten auf Erden ist" und die vorgefundene "wahre Volks-Glückseligkeit" (a.a.O. S.230/246) rücken Forsters Reisebeschreibung in die Nähe einer dem Schema der "Insula fortunata" verpflichteten literarischen Fiktion.

Das beispiellose Interesse, das diese Reiseberichte in der europäischen Öffentlichkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts entfesselt haben, erscheint auf den ersten Blick überraschend. Wenn der Berliner Geograph und Historiker F.W.A. Bratring 1802 zu der bezeichnenden Feststellung gelangte, daß noch "kein Land der Welt..., in so kurzer Zeit, so aufmerksam beobachtet und so genau geschildert" worden sei (zit. nach Lange 1976, S.206), gibt dies Anlaß, nach dem Grund eines solchen Enthusiasmus und der Relevanz des darin restaurierten Insula-fortunata-Topos zu fragen. Tatsächlich muten die enthusiastischen Schilderungen der Tahiti-Reisenden des 18. Jahrhunderts über weite Strecken wie ein Echo jener "geographischen Utopien" an, die das Zeitalter der großen Entdeckungen im Zwischenraum von Paradiessehnsucht, schriftgläubiger Antikenrezeption und tatsächlicher "Neuer Welt" formuliert hat. Ähnlich wie am Beginn der Neuzeit verschmelzen in den Schilderungen der Tahitireisenden empirische Wirklichkeit und imaginäre Projektion zu einem nur schwer differenzierbaren Amalgam. Noch einmal - so scheint es - winkt die für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Inselfaszination zentrale Vorstellung eines real existierenden irdischen Paradieses.

Bei genauerer Ansicht können diese oberflächlichen Berührungspunkte jedoch nicht darüber täuschen, daß die Tahiti-Begeisterung des ausgehenden 18. Jahrhunderts keine einfache Rückkunft auf eine frühneuzeitliche Denkfigur und die historische Distanz zwischen Kolumbus und Cook nicht geringer ist als die zwischen Morus und Robespierre. So wenig sich das real existierende Tahiti einer den Domänen subjektiver Innerlichkeit und Einbildungskraft zugeschlagenen Inselphantasie der klassischen Epoche subsumiert, ist es doch (bei allen strukturellen Analogien und Anleihen der Autoren) ebensowenig als nachträgliche Bestätigung einer biblischen Überlieferung oder deren literarischer Substitute abzutun. Wo die großen Entdeckungen des 16. Jahrhunderts eine empirische Antwort auf die literale Lesart der Genesis und der antiken Geographen versprochen, ist es im letzten Drittel des 18. Jahrhundert vielmehr die Verifizierung eines menschlichen Naturzustands, die die Perspektive der Entdecker fokussiert. Und das "Goldene Zeitalter", "Eden" und "Utopia", daß die Reisenden seit 1767 auf Tahiti finden, besticht nicht dank seiner mythischen und literarischen Vorbilder, sondern aufgrund der unvermuteten Realität, die den Kommentatoren ihre mythischen Gleichnisse suggeriert.

Utopische Wirklichkeit

Die Inselvorstellung kam der Suche nach einer urmenschlichen Exklave in der Terra incognita der Ozeane im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in doppelter Hinsicht entgegen: Einmal, weil der hypothetische Naturzustand nach rousseauistischer Lesart per definitionem als ein Inseldasein in sicherer Entfernung von der zivilisatorischen Dekadenz projiziert war. Und zum zweiten, weil ohnehin nur eine in den letzten Leerstellen der Weltkarte situierte Insel in Frage kam, die postulierte Ursprungswelt realiter zu sichten. Der Spielraum dafür war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwangsläufig auf den ozeanischen Archipel konzentriert. Schon 1756 bekundete John Callander gelegentlich seiner englischen Übersetzung von De Brosses "Histoire des navigations aux Terres australes", daß das "glaubwürdige

Abbild der Unschuld und Einfachheit der ersten Zeitalter", wenn überhaupt nur noch im südlichen Pazifik zu finden sei (zit. nach Bitterli 1991, S.382).

Man könnte geneigt sein zu fragen, ob die Entdeckung Tahitis, wäre sie zufällig ein halbes Jahrhundert früher oder später geschehen, dieselbe Wirkung in der europäischen Geistesgeschichte hätte entfalten können, ob, zugespitzt formuliert, Tahiti - *jenes Tahiti* - in einem solchen Fall überhaupt entdeckt worden wäre. Allein die Tatsache, daß 1767/68 innerhalb eines einzigen Jahres drei Kapitäne auf die bis dahin aus dem europäischen Wissen von der Welt ausgeschlossene Südseeinsel stießen und weitgehend unisono für ihre archaische Glückseligkeit bürgten, spricht für sich. In der historischen Reihenfolge handelte es sich um die Expeditionen von Wallis, Bougainville und Cook, auch wenn Wallis' Reisebericht erst nachträglich 1773 bekannt geworden ist. Die auf den ersten Blick paradiesischen Topoi, die deren Berichterstattung erinnert, lassen leicht übersehen, daß sie eine radikal neue Erwartungshaltung und weltanschauliche Perspektive fundiert. Wenn die Imagines glückseliger Inseln, die das klassische Denken auf ein cartesisches Subjekt und seine Einbildungskraft abgestellt hatte, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wieder zur Adresse geographischer Unternehmungen und historischer Zuschreibungen werden, dann nicht im einfachen Anschluß an die mittelalterliche und frühneuzeitliche Paradiessuche, sondern über die auftauchende Frage nach dem geschichtlichen Ursprung dieses Subjekts und seiner Einbildungskraft selbst. Die Inselvorstellung tritt in den Dienst einer Fragestellung und Spurensuche, mit der der Mensch seine eigene historische Konstruktion einkreist und artikuliert.

Wie auf biographischer Ebene der Fall Rousseaus machen die Tahitireisen auf der geographischen jene Diskursverschiebung manifest, die den imaginären und symbolischen Anhang der Inselvorstellung aus einer Sphäre subjektiver Einbildungskraft in die einer landschaftlichen Authentizität und deren Erlebbarkeit überträgt. In der Verbindung von Imaginationsfähigkeit und tatsächlichem Erleben treffen sich die Charaktere Rousseaus und der nach Tahiti reisenden Entdecker, von denen ein guter Teil bekennende Rousseauisten waren. Die ebenso empirisch-wissenschaftlich wie literarisch anspruchsvollen Reiseberichte Bougainvilles, Cooks und Forsters sind so gesehen nicht zuletzt in stilistischer Hinsicht ein Spiegel des Inselthemas, das sie maßgeblich diffundiert. In Deutschland ist gerade Forsters Reisewerk diese uneindeutige Synthese von naturwissenschaftlich-aufklärerischer Ambition und poetischer Beflügelung von der zeitgenössischen Kritik vorgehalten worden. Die fortgesetzte Debatte zwischen Forster und dem nationalistisch orientierten Aufklärer C. Meiners, der Forsters 1778 publiziertem Buch "Ergiessungen von Empfindsamkeit" und "Lobreden auf ausländische, nicht immer unverdächtige, Tugenden" vorwarf, rückt diese Problematik beispielhaft ins Licht (vgl. Lange 1976, S.221f.).

Die sich mit Rousseau und den Tahitireisen bahnbrechende Vorstellung eines als landschaftliche Realität erfahrbaren Naturzustands verankert die Inselvorstellung auf völlig neue Art und Weise in einem anthropologischen Erinnerungsraum. Die globalen Ränder geraten als historische Landschaften in den Blick, als verinselte Relikte im Schnittpunkt von Geographie und Geschichte. Die Reisen dorthin sind als Einschiffungen in die historische Vergangenheit konzipiert, authentische Begegnungen mit einem im Verlauf des kontinentalen Zivilisationsprozesses verlorengegangenen Ursprung. Der über Montesquieus Klimatheorie

vermittelte Analogieschluß auf den mediterranen Ursprungsraum der europäischen Zivilisation erlaubt den Reiseberichten, sich der Südseewelt als expliziter Spiegelszenerie der abendländischen Vorgeschichte zu versichern. In der gegenwärtigen Vergangenheit der anderen Weltseite stößt der europäische Mensch auf ein archaisches "Alter ego", das ihm ermöglicht, seine eigene Geschichtlichkeit in einer neuen Weise zu denken. Denn - wie Kleist treffend bemerkt hat - ist das Paradies am Ende des 18. Jahrhunderts "verriegelt": "wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist" (Kleist 1984, Bd.3, S.476).

Freilich steht einer authentischen Erfahrung des ozeanischen "Anderen" unter den Bedingungen von 1800 die evidente logistische Schwierigkeit entgegen. Sie wird in den aristokratischen Kreisen von Paris und London mit Vorliebe durch die Begegnung mit den von Bougainville, Cook und Wilson an Bord genommenen Insulanern kompensiert, (wobei die intellektuelle Begegnung mit dem eigenen Ursprung freilich im Schatten politischer Kalküle steht, die auf Agenten bei der bevorstehenden Kolonialisierung der Inseln zählen). Auch auf Georg Christoph Lichtenberg (den Verfasser einer Biographie Cooks) macht seine Londoner Begegnung mit dem in Begleitung Cooks nach Europa gelangten Tahitianer Omai einen nachhaltigen Eindruck. Der Handschlag mit den Südseevölkern verspricht ihm eine Synthese spätzeitlicher Vernunft und eines archaischen Naturwissens, sein eigener mit Omai erscheint als symbolischer Akt: "Es war mir nicht unangenehm, meine rechte Hand in einer andern zu sehen, die gerade vom entgegengesetzten Ende der Erde kam", notiert er über seine Begegnung mit dem Tahitianer im März 1775 (Lichtenberg 1991, 2.Bd., S.634).

Naturkinder

Wie Leben und Werk Rousseaus korrespondiert auch die neue Entdeckungslust des ausgehenden 18. Jahrhunderts einem erwachenden epistemologischen Interesse an der individuellen Kindheit. Die naive schöpferische Begabung, die das Ideal eines "Eleven der Natur" seit Rousseau und Beaurieu in einem kindlichen Robinson situiert, wird gleichermaßen jenen "kindlichen" Völkerschaften zugeschrieben, die sich den Entdeckern auf den Inseln der Südsee offenbaren. Im zentralen Dialog von Diderots posthum erschienenem (um 1775 verfaßten) "Nachtrag zu Bougainvilles Reise" heißt es: "Der Tahitianer steht dem Anfang der Welt, der Europäer ihrem Greisenalter so nahe!" (Diderot 1961, S.202). Auch Diderots deutschem Zeitgenossen Christoph Martin Wieland sind die Südseeinsulaner ein Volk von Naturkindern, "das in ewiger unbesorgter, lieblicher Kindheit an den Brüsten der Natur hängt" (Wieland o.J., Bd.35, S.85). Wieland zögert nicht, die "so wunderbar angenehme und reizvolle Composition von Unwissenheit und Neugierde, Sorglosigkeit und Aufmerksamkeit..., diese zarte Beweglichkeit aller Sinne, diese reine Lauterkeit jedes Naturtriebs" und nicht zuletzt das "ewige Leben im Augenblick", das er den Tahitianern zuschreibt, jener "unaussprechlichen Liebenswürdigkeit der menschlichen Natur im zweiten und dritten Jahre der Kindheit" zu vergleichen (a.a.O. S.88). Nicht anders spielt der zivilisierte Held von Tiecks Schauspiel "Alla-Moddin" (1791) mit dem Gedanken, nach seiner Auswanderung in die Südsee "an dem

Busen der gütigen Natur" zu leben, und will daselbst "wieder zum Kinde werden" (Tieck 1966, 11.Bd., S.367).

Die (seit Rousseaus Empfehlung im "Émile") zum pädagogischen Pflichtprogramm geadelte Robinson-Lektüre tut seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ihr übriges, Kindheit und Inselfsehnsucht in einer einzigen sinnbildlichen Denkfigur zu verzahnen. Auch die Begegnung mit den von Bougainville und Cook nach Europa mitgebrachten Ozeanierern gibt Anlaß, sich von der Kindlichkeit der Insulaner zu überzeugen. So urteilt Forster über Omays Londoner Aufenthalt: "Seine Beurtheilungskraft war noch kindisch; daher verlangte er auch, wie ein Kind, nach allem, was er sahe, und vorzüglich nach Dingen, die ihn durch irgendeine unerwartete Wirkung vergnügt hatten. Diese kindischen Triebe zu befriedigen, (denn aus besseren Absichten konnte es wohl nicht geschehen) gab man ihm eine Dreh-Organ, eine Elektrisir-Maschine, ein Panzer-Hemd und eine Ritter-Rüstung" (Forster 1989, Bd.2, S.15f.).

Die "goldenen Zeitalter" der Südseeinseln und einer vom pädagogischen Projekt Rousseaus herausgestellten Kindheit präsentieren sich mithin als spiegelbildliche Entwürfe. Die Glückseligkeit ozeanischen Inseldaseins empfiehlt sich insbesondere dem Programm einer schöpferischen "Verjüngung", auf das sich eine an der Schwelle zur Moderne formulierte Ursprungssehnsucht beruft. Die sich bahnbrechenden Auswanderungsprojekte, die die Südseebegeisterung des ausgehenden 18. Jahrhunderts von früheren Exotismen wesentlich unterscheiden, laufen den programmatischen Regressionen in eine glückliche Kindheit parallel, die die gleichzeitige Literatur und Mythenfaszination leitmotivisch formuliert. In der Überblendung von kindheitlicher Idylle und ozeanischer Glückseligkeit stellen die Inseln auf der anderen Weltseite einen idealen Ursprungsraum vor, an den die aufbrechende Moderne dankbar ihr sich selbst überschreitendes Verlangen adressiert. Der Weg auf die Inseln erweist sich - der inhärenten Paradoxie der darin bekundeten Ursprungsvorstellung entsprechend - als romantischer Weg "nach Hause".

Auch die vielgepriesene Bereitwilligkeit der tahitianischen Frauen zum erotischen Rendezvous mit den europäischen Entdeckern konnte angesichts des der Inselfvorstellung angetragenen modernen Erlösungspotentials nur als Realisation eines archaischen Lustprinzips erscheinen. Schon Bougainvilles Namensgebung "Nouvelle Cythère" weist die Insel unmißverständlich als realisierten Wunschraum der (insbesondere in Frankreich fluktuierenden) literarischen Sexualutopien aus. Diderot nimmt den erotischen Naturzustand Tahitis denn auch zum Anlaß, seinem "Nachtrag zu Bougainvilles Reise" einen Exkurs zur Rechtfertigung von Polygamie und Inzest einzufügen (Diderot 1961, S.210ff.). Und der Bougainville als Schiffsarzt und Botaniker begleitende Philibert de Commerson, ein begeisterter Anhänger Rousseaus, beschreibt die Sexualität im tahitianischen "Utopia" als regelrecht "religiösen Akt": "Unter dem schönsten Himmel geboren, genährt von den Früchten einer ohne Bewirtschaftung reichlich spendenden Erde ... kennen sie keinen anderen Gott als die Liebe. Jeder Tag ist ihr gewidmet, die ganze Insel ist ihr Tempel, alle Frauen sind ihre Altäre und alle Männer ihre Oberpriester" (zit. nach Bitterli 1991, S.389).

Auf der Seite der Landschaft stimmt die ebenso einhellig bezeugte paradiesische Fruchtbarkeit der Inselflora dem Szenario eines idyllischen Naturzustands bei. Der Anschluß der Reiseberichte an den topischen "Locus amoenus" ist dabei nicht zuletzt mit Blick auf die ästhetischen Debatten um die "englischen" Landschaftsgärten zu sehen. So erfreut sich Forster auf seinen Streifzügen durch die "arkadische" Idylle von Tahitis "Plantagen" an "allerhand wilden Arten..., die untereinander in jener schönen Unordnung der Natur aufsproßen, die über das steife Putzwerk künstlicher Gärten immer unendlich erhaben, aber alsdenn vollends bewunderungswürdig ist, wenn die Kunst ihr am rechten Ort abzuhelpen weiß" (Forster 1989, Bd.2, S.231). Auch auf einer der Tonga-Inseln befindet Forster wenig später: "Das Land sah überall wie ein weitläufiger Garten aus, indem es durchgehends mit hohen Cocos-Palmen und Bananen, imgleichen mit schattigen Citronen- und Brodfrucht-Bäumen besetzt war..." (a.a.O. S.343f.).

Die die Landschaftsschilderungen Forsters und weiterer Südseereisender prägende Bezugsetzung von Insel- und Gartendiskursen bezeichnet von weiterer Seite deren Verankerung in den zeitgenössischen Denkfiguren eines rousseauistischen Naturbegriffs. Wenn man so will, wird darin - auf dem Umweg eines hypothetischen Naturzustands - der archaische Gehalt des Paradieses als Garten rekonstruiert. Umgekehrt versäumen es auch die maßgeblichen Theoriewerke der Gartenästhetik bei ihren exemplarischen Schilderungen nicht, die ozeanischen Garteninseln anhand der von Anson, Forster u.a. gegebenen Nachrichten zu besprechen. So beinhaltet die bahnbrechende "Theorie der Gartenkunst" von Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1779-85) neben der Beschreibung Tahitis (Hirschfeld 1996, Bd.1, S. 113) solche der pazifischen Inseln Juan Fernandez (a.a.O. S.111), Middelburg und Rotterdam (a.a.O. S.113ff.). Dabei bemerkt Hirschfeld die "merkwürdige Erscheinung", wonach "die Anpflanzungen, die Cook auf seiner neuesten Reise bey uncultivierten Nationen entdeckte, ... der englischen Manier, wovon diese Insulaner nie etwas gehört hatten, gleichwohl in einigen Theilen nahe kamen" (a.a.O. S.113).

Unter den paradiesischen Bedingungen idealen Klimas, natürlicher Fruchtbarkeit und uneingeschränkter Sexualität sind die tahitianischen Insulaner mithin von Natur aus zu jenem "unschätzbaren far niente" verurteilt, das sich Rousseau auf der Peters-Insel im Bieler See programmatisch vorgenommen hat. Die Bezugsetzung von Rousseaus insularer "Rêverie" auf die Tahitivorstellung ist in der anschließenden Südseeliteratur zum regelrechten Topos geworden. So erklärt der unter dem Pseudonym Pierre Loti schreibende Julien Viaud das "Träumen" in seinem (für Gauguin vorbildlichen) Tahiti-Bestseller zur Hauptbeschäftigung seiner 14-jährigen tahitianischen Geliebten. Bereits Forster sieht im tahitianischen Lebensgenuß das Andere des abendländischen Arbeitsethos und "das Bild von wahrer Volks-Glückseligkeit realisirt" (Forster 1989, Bd.2, S.246): "Unser gemeines Volk ist nun einmal zu lauter Plackereyen und zu beständigen Arbeiten bestimmt... Wie ist hingegen bey Taitier das alles so ganz anders! wie glücklich, wie ruhig lebt nicht der! Zwey oder drey Brodfruchtbäume, die beinahe ohne alle Handanlegung fortkommen, und fast eben so lange tragen, als der, welcher sie gepflanzt hat, leben kann; drey solche Bäume sind hinreichend, ihm drey Viertheile des Jahres hindurch, Brod und Unterhalt zu

geben!...

Auf solche Art fließt das Leben der Tahitier, in einem beständigen Zirkel von mancherley reizendem Genusse hin. Sie bewohnen ein Land, wo die Natur mit schönen Gegenden sehr freygebig gewesen, wo die Luft beständig warm, aber von erfrischenden See-Winden stets gemäßigt, und der Himmel fast beständig heiter ist. Ein solches Clima und die gesunden Früchte verschaffen den Einwohnern Stärke und Schönheit des Körpers. Sie sind alle wohlgestaltet und von so schönem Wuchs, daß Phidias und Praxiteles manchen zum Modell männlicher Schönheit würden gewählt haben..." (Forster 1989, Bd.3, S.87f.).

Ambivalenzen des Ursprünglichen

Indes reflektiert Forster diese paradiesische Vorsorge mit deutlicher Ambivalenz und nimmt sie zugleich zum Anlaß zu fragen, "wie lange ... diese glückliche Gleichheit noch dauern möge". Insbesondere "die Faulheit der Vornehmen" läßt ihn dieser nach den europäischen Erfahrungswerten "eben nicht die längste Dauer ... versprechen" (Forster 1989, Bd.2, S.300). Der Anblick eines "trägen Wollüstlings" ruft ihm das europäische Negativbeispiel in Erinnerung: "Wir hatten uns bis dahin mit der angenehmen Hoffnung geschmeichelt, daß wir doch endlich einen kleinen Winkel der Erde ausfündig gemacht, wo eine ganze Nation einen Grad von Civilisation zu erreichen und dabei doch eine gewisse frugale Gleichheit unter sich zu erhalten gewußt habe, dergestalt, daß alle Stände mehr oder minder, gleiche Kost, gleiche Vergnügungen, gleiche Arbeit und Ruhe mit einander gemein hätten. Aber sie verschwand bey dem Anblick dieses trägen Wollüstlings, der sein Leben in der üppigsten Unthätigkeit ohne allen Nutzen für die menschliche Gesellschaft, eben so schlecht hinbrachte, als jene privilegierten Schmarotzer in gesitteten Ländern, die sich mit dem Fette und Überflusse des Landes mästen, indeß der fleißigere Bürger desselben im Schweiß seines Angesichts darben muß" (a.a.O. S.249).

Angesichts der durch den Vorgang der Entdeckung verdoppelten Bedrohung durch die einheimischen und europäischen Schmarotzer fällt Forsters Zukunftsprognose entsprechend skeptisch aus. Sie mündet im Kurzschatz auf das zivilisierte Europa am Vorabend der französischen Revolution: "Endlich wird das gemeine Volk diesen Druck empfinden, und die Ursachen desselben gewahr werden, alsdenn aber wird auch das Gefühl der gekränkten Rechte der Menschheit in ihnen erwachen, und eine Revolution veranlassen. Dies ist der gewöhnliche Cirkel aller Staaten. Vor der Hand steht freylich für Tahiti noch lange keine solche Veränderung zu befürchten; ob aber die Einführung des fremden Luxus die Ankunft dieser unglücklichen Periode nicht beschleunigen werde? das muß man den Europäern zur ernstlichen Erwägung anheim stellen. Warlich! wenn die Wissenschaft und Gelehrsamkeit einzelner Menschen auf Kosten der Glückseligkeit ganzer Nationen erkaufte werden muß; so wär' es, für die Entdecker und Entdeckten, besser, daß die Südsee den unruhigen Europäern ewig unbekannt geblieben wäre!" (a.a.O. S.301).

Forsters abschließende Klage über den unabänderlichen Verlust des eben gefundenen Paradieses formuliert ein Denkmotiv, das die Tahiti-Begeisterung in der Folgezeit wie ein Schatten begleitet und ebenso wie diese selbst zum immer wiederholten Klischee geworden ist. Indem die Entdeckung Tahitis dessen

archaische Glückseligkeit durch die Einholung in den globalen Geschichtsprozeß durchkreuzt, trägt sie der dahin projizierten Ursprungssehnsucht ein unhintergebares Moment der Vergeblichkeit ein. In gewisser Hinsicht aktualisiert diese Klage um die verlorene Unschuld der Insel die mythische Denkfigur einer Degradation des glückseligen Ursprungs. Sie tut dies indes auf einer dem Mythos entgegengesetzten zeitlichen Ebene: Wo dieser den Verlust des "goldenen Zeitalters" in eine ferne Vergangenheit verlegte, um damit eine nichtparadiesische Gegenwart zu rechtfertigen, streicht der prognostizierte Niedergang Tahitis die paradiesische Zuschreibung gleichsam im selben Augenblick, da sie sich zuallererst realisiert. Er verweist damit auf ein inhärentes Paradox, daß die Konstruktion der modernen Inselphantasie über das Tahiti-Phänomen hinaus charakterisiert: In der Unmöglichkeit ihrer historischen Dauer zahlen die glückseligen Inseln gleichsam den Preis dafür, daß sich ihr imaginäres Versprechen auf eine reale und erfahrbare Landschaft projiziert. Zugespitzt formuliert existierte das glückselige Tahiti nur für den einen kurzen Augenblick seiner Entdeckung, in dem seine archaische landschaftliche Realität mit einer darauf projizierten modernen Ursprungsvorstellung verschmolz. Es zeigt sich darin als Reflex eines modernen Verlangens, welches sein idyllisches Triebziel im Akt des Erlebens historisiert und gleichsam durchstreicht, und das sich in analoger Art und Weise auch auf den Feldern der Erotik, Poetik und anderswo formiert. Bereits 1786 kritisiert Kant "die Nichtigkeit dieses Wunsches zur Rückkehr in jene Zeit der Einfalt und Unschuld", "die die Robinsone und die Reisen nach den Südseeinseln so reizend macht...: der Mensch könne sich darin nicht erhalten, darum weil es ihm nicht genügt; noch weniger sei er geneigt, jemals wieder in denselben zurückzukehren" (Kant 1912, Bd.I/8, S.122f.). Was Kants Kritik übersieht, ist, daß dieser Wunsch im Vorstellungskomplex der Moderne gleichermaßen "nichtig" und konstitutiv sein wird, daß sich dessen Idee des Ursprünglichen gerade über die darin eingetragene und schlechthin unauflösliche Antinomie formuliert: "Indem es sich die Aufgabe stellt, das Gebiet des Ursprünglichen wiederherzustellen, entdeckt das moderne Denken darin sofort das Zurückweichen des Ursprungs, und es nimmt sich paradoxerweise vor, in der Richtung vorzugehen, in der sich dieses Zurückweichen vollzieht und unaufhörlich vertieft... Und wenn das Zurückweichen des Ursprungs sich so in seiner größten Klarheit ergibt, ist es nicht der Ursprung selbst, der befreit wird und in der Dynastie seines Archaismus zu sich selbst zurückschreitet?" (Foucault 1995, S.402).

Es ist das Spannungsfeld zwischen wiedergefundenem und wieder verlorenen Ursprung, Vision und Tatsächlichkeit, Euphorie und Klage, welches das Tahiti-Thema der europäischen Dichtung im Zwischenraum von sentimentaler Idyllik und historischer Reflexion an das Herz legt. Die Begeisterung über die Entdeckung, in der sich ein uralter poetischer Wunschraum als geographische Wirklichkeit zu erkennen gibt, mischt sich dabei mit der ernüchternden Einsicht, daß es das unentdeckte Tahiti war, das allein diese Realität verbürgt. Mit den schärfsten Worten hat Diderots "Nachtrag zu Bougainvilles Reise" den Wunsch, die Entdeckung noch im Augenblick ihres Ereignisses rückgängig zu machen, literarisch formuliert. Seine fiktive Abschiedsrede eines (von Bougainville kurz erwähnten) tahitianischen Greises schließt mit dem an die Adresse des europäischen Entdeckers gerichteten Fluch: "Möge das Meer, das dich auf der Herfahrt verschont hat, seine Schuld sühnen und uns rächen, indem es dich verschlingt vor deiner

Heimkehr!" (Diderot 1961, S.208).

Das vorausgegangene Resümee, das Diderot dem Insulaner in den Mund legt, ist ein radikales Lamento auf den von den Europäern gleichsam im Akt seiner "Entdeckung" gestohlenen "Naturzustand": "Und du Häuptling jener Räuber, die dir gehorchen, entferne dich mit deinem Schiffe schnell von unserem Gestade. Wir sind unschuldig, wir sind glücklich, und du kannst unserem Glück nur schaden. Wir folgen dem reinen Trieb der Natur; du aber hast versucht, seine Eigenart in unseren Gemütern auszulöschen. Hier gehört alles allen; du aber hast uns irgendeinen Unterschied von Mein und Dein - ich weiß nicht welchen - gepredigt. Unsere Töchter und unsere Frauen gehören uns allen; du hast dieses Vorrecht mit uns geteilt, hast in ihnen aber fremde Leidenschaften entfacht, rasende Leidenschaften. Sie wurden in deinen Armen toll, du wurdest in ihren Armen grausam. Sie fingen an, sich gegenseitig zu hassen; ihr brachtet euch ihretwegen um, und sie kehrten zu uns zurück, aber befleckt mit eurem Blut. Wir sind frei; du aber hast nun in unseren Boden den Vorwand für unsere künftige Versklavung vergraben..." (a.a.O. S.204f.).

Vor allem die von den Entdeckern hinterlassene "Blutseuche" der Syphilis, auf die auch Diderots "Abschiedsrede" referiert (a.a.O. S.206), wird im Tahitidiskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts zur Metapher der Austreibung der Tahitianer aus ihrem real existierenden Paradies: "Interesse am Thema, Schuldbewußtsein und vielleicht der verborgene Wunsch, diese Libertinage bestraft zu sehen, mögen die Gründe dafür gewesen sein, daß kaum ein Bericht über Tahiti erschien, in dem nicht darauf hingewiesen wurde, daß die Europäer dort die 'Lustseuche' (Syphilis) eingeführt hätten. Zwischen Engländern und Franzosen wurde über die Priorität gestritten, doch die Literaten waren sich einig darüber, daß die Verbreitung dieser Krankheit bei den Naturmenschen - zu deren Topik ja die feste Gesundheit gehörte - nur ein besonders auffälliges Zeichen für die negative korrumpierende Wirkung des europäischen Einflusses auf die Wilden war" (Lange 1976, S.220).

Auch die erste deutsche Tahiti-Dichtung - ein in Blankversen abgefaßtes Gedicht von Friedrich Wilhelm Zachariä unter dem Titel "Tayti oder die glückliche Insel" - verbindet 1777 die Feier des von Bougainville gesichteten "Arkadiens" (Zachariä 1778, S.163) mit dem abschließenden Jammer von "Taytis Genius" über die absehbaren Folgen der Entdeckung (a.a.O. S.174). Schon der anfänglichen Lobpreisung der Entdeckung und ihrer Protagonisten ist ein Unterton eingetragen, demzufolge die Insel nicht umsonst "von der Natur verborgen" worden war und der "lasterhaften Europäerwelt" besser für alle Zeit vorenthalten worden wäre: "Nein! hört mir zu/ Von jener Insel, welche die Natur/ Dem Europäer noch verbarg. Wo Ruh,/ Und Fröhlichkeit und Unschuld, Lieb und Tanz/ Nur mit Vergnügen den Bewohner kränzt,/ Wo Cocos, Bananas, Igramen, Curassol/ Und Girauman, und Brodfrucht, alle gleich/ Mit stetem Überfluß verschwendrisch speist/ Dem Ankömmling ein neues Paradies./ Tayti! o des süßen Namens Schall/ drang mir ins Herz, als Bougainville dich/ Den Erdkreis nannte! Er, mehr als Ulyß,/ Der kühne Schiffer, der den Ocean/ Der Süderwelt durchschnitt..." (a.a.O. S.152f.). Nach der poetischen Verklärung mündet das Gedicht Zachariäs in der offenen Klage über die im Akt der Entdeckung irreparable Vertreibung der Tahitianer aus einem mütterlichen Naturzustand: "O einst so seelig Volk! das die Natur/ Vor Europäischer

Eroberungssucht/ Und der Verheerer heißem Durst nach Gold/ In ferner unbekannter Meere Schooß/ So mütterlich verbarg! Wie heiter floß/ Dein Leben hin..." (a.a.O. S. 171).

Das in den poetischen Tahitiklagen bekundete Paradoxon eines wiedergefundenen und eben darin verlorenen Ursprungs spiegelt sich nicht zuletzt in den Lesarten Tahitis als eines wiedergefundenen Raumes der Literatur. Es ist der "Silberlaut" der Muse, der Zachariä und seinen Nachfolgern die Nachrichten aus Tahiti zuträgt und der den Dichter "aus langer Lethargie" erlöst (a.a.O. S.145). Auch Christoph Martin Wieland - der sich schon in seinem Versepos "Idris und Zenide" (1767) um eine literarische Verwertung der von Anson geschilderten Südseeidyllen bemüht hat (Wieland 1964, Bd.I, S.494) - zeigt sich erstaunt, in Tahiti "unsere Lieblingsträume von arkadischer Unschuld, Einfalt, Ruhe und kummerfreiem Leben ... realisiert zu sehen" und gesteht selbst einem "weniger dichterischen Menschenforscher" zu, "nach einer genauen, vollständigen, durchaus wahren Kenntniss" der Insel "lüstern zu werden" (Wieland o.J., Bd.35, S.85). Die Entzauberung eines bis dato imaginären und von daher essentiell poetischen Wunschaums als Untersuchungsgegenstand von Geographie, Ethnologie und Geschichtswissenschaften wirft schließlich und endlich die Frage nach dem Status des poetischen Raumes selbst auf. Den Inseln der Südsee fällt wie denen Rousseaus und einer musealisierten italienischen Antikenlandschaft eine Schlüsselfunktion dabei zu, das Verhältnis von poetischer Imagination und Wirklichkeit in einem modernen Literaturbegriff zu definieren.

Die poetische Insel

Die unmittelbarsten literarischen Anschlüsse an das Tahiti-Phänomen operieren mit einer Einblendung des südöstlichen Ursprungsraums in eine sentimental-rousseauistische Idylle. Vorbildlich hierfür ist Bernardin de Saint-Pierres auf die Insel Mauritius verlegter Roman "Paul und Virginie" (1788) geworden, der eine tragische jugendliche Liebesgeschichte in ein bukolisches Auswanderermilieu verlegt. Eine Fusion der Südseeschilderungen mit dem Schema der literarischen Utopie einerseits und einem libertinären Diskurs des Verlangens andererseits versucht de Sades Roman "Aline et Valcour", der nach dem (nur bedingt zutreffenden) Untertitel ebenfalls im "Jahr vor der Französischen Revolution" geschrieben worden ist, jedoch erst 1795 erschien. Eine in Sades "Roman philosophique" eingeschobene Inselfiktion stellt in der Südseeinsel "Tamoe" einen Idealstaat vor, welcher die Vorteile des ozeanischen Naturzustands mit aufklärerischem Bildungsgut synthetisiert. Der von der weisen Regierung des Königs Zamé - Sohn eines europäischen Seefahrers und einer Insulanerin - gelenkte Inselstaat (Sade 1972, Bd.3, S.61ff.) wird dabei dem fiktiven afrikanischen Königreich "Butua" (a.a.O. S.8ff.) gegenübergestellt, dessen Beschreibung den menschlichen Naturzustand als triebhafte und aggressive Anti-Utopie denunziert. Die politischen Folgeerscheinungen der Entdeckungsreisen sowie die topische Begegnung von "weißem Mann" und "braunem Inselmädchen" bieten in der Folge einen über das ganze 19. Jahrhundert fruchtbaren literarischen Schauplatz, dessen Spektrum von Byrons (durch die Meuterei auf der "Bounty" angeregtem) Gedicht "Die Insel" (1823) bis auf Melvilles, Lotis und Gerstäckers Reiseromane reicht.

Indes ist es nicht dieses prädestinierte Sujet für eine Idyllen- und Abenteuerliteratur, welches die wesentliche Sprengkraft des Tahiti-Themas im Projekt der literarischen Moderne ausmacht. Vielmehr wird dessen Originalität zuallererst in der historisch beispiellosen Reise- und Auswanderungssehnsucht manifest, die die intellektuellen Kreise Europas und die der Dichter im besonderen in unmittelbarem Anschluß an die Reiseberichte Bougainvilles und Cooks erfaßt (und die allenfalls in der berühmten 16. Epode des Horaz ein literaturhistorisches Vorspiel hat). Nicht als poetisches Motiv hat die Entdeckung Tahitis zuallererst Literaturgeschichte gemacht, sondern als schillernder Ersatz von Literatur selbst, als Projekt der leibhaftigen Einschiffung in einen bis dato imaginären Schauplatz von Dichtung. Selbst die Relativierungen der glückseligen Südseefama durch differenziertere Einsichten in ihren Sozialstatus und Berichte über Kannibalismus haben der unkritischen Begeisterung im europäischen Intellektuellenmilieu offenbar kaum einen wesentlichen Abbruch getan.

Der schon erwähnte Schluß-Monolog von Tiecks Schauspiel "Alla-Moddin" (1790/91/ vgl. Tieck 1966, 11.Bd., S.367f.) spiegelt die frühromantische Faszination einer Auswanderung in die Südsee ebenso mustergültig wie ein gleichzeitiges Gedicht des jungen Novalis: "Nein! Freunde kommt, laßt uns entfliehen/ Den Fesseln, die Europa beut,/ Zu Unverdorbnen nach Taiti ziehen/ Zu ihrer Redlichkeit..." (zit. nach Mähl 1994, S.260). Bereits 1777 nehmen sich Adolf Overbeck und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg allen Ernstes (gleichwohl vergeblich) vor, ihre "besten Freunde allesamt aufzubieten, mit uns die falsche Europäische Welt zu verlassen, und den glücklichen Gefilden eines zweyten Paradieses entgegenzueilen" (zit. nach Volk 1934, S.63). Mit der Werbung für ihr Auswanderungsprojekt wenden sie sich u.a. an Voss, Claudius, Stolberg und Klopstock. Die Ausführung des Vorhabens soll der Leitung Forsters und dem Schutz des englischen Königs anvertraut werden.

Die Faszination des poetischen Südseeexils reicht vom Bekanntwerden der Entdeckung bis weit in das 19. Jahrhundert. Noch 1810 findet sich in Grillparzers Tagebuch der Eintrag: "Aber du nimm mich auf, seliges Eiland, das nur selten des Europäers verpestender Fuß betritt, an dessen Klippen die Gefahr wacht; dich scheint ein Gott abgerissen zu haben von der polizierten Erde, zur himmlischen Freistatt für den Müden, den die Geißel der Konvenienz aus dem Schoße seines Mutterlandes getrieben, nimm mich auf in deinen stillen Schoß, Otaheite, das wie ein Feenland meiner Fantasie vorschwebt, nach dem alle meine Wünsche fliegen, und das ich mir in einsamen Stunden der Melancholie mit so reizenden Farben male. Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn alle ihre Wünsche erfüllt findet. Gebt mir wenige Bäume, in deren Schatten ich ruhn kann, deren Früchte meine einfache Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel heben und rufen: ich bin glücklich! Ja, es ist fest beschlossen, ich reiße mich los von allem, was mich halten will..." (Grillparzer 1980, S.24). Autoren wie Melville, Chamisso und Gerstäcker immerhin sind tatsächlich auf Reisen in die Südsee gegangen.

Wie die Biographie Rousseaus bezeugt der Tahiti-Enthusiasmus des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts die Eintragung einer neuartigen Erlebnisfunktion in das Selbstverständnis von Autorschaft und Dichtung. Die Doppelbesetzung der Insel als reale Landschaft und symbolische Projektions-

fläche prädestiniert diese für eine produktive Mittlerfunktion - zum Ort einer poetischen "Rêverie", an dem Literatur sich im Zusammenspiel von schöpferischem Milieu und subjektiver Sensibilität selbst findet. Das in der Schnittfläche von geographischer Wirklichkeit und menschheitlicher Vorgeschichte sondierte Ursprüngliche der Inseln empfiehlt sich als Schauplatz einer modernen Literatur, die ebenso verinselt und doch vereinigend im ozeanischen Zwischenraum des Menschen und seines "Anderen" navigiert.

Im Unterschied zu den "geographischen Utopien" der Renaissance zeigt sich der tahitianische Fluchtpunkt als eine vielmehr "strukturelle Utopie", die das moderne Wissen auf den Raum eines der Wirklichkeit eingelassenen und diese übersteigenden "Anderen" verweist. In der Summe seiner Authentizität und Vergeblichkeit zeichnet er den programmatischen Ort einer autonomen Literatur und Kunst vor, die um 1800 denselben Anspruch auf "Wirklichkeit" geltend macht und zugleich in einem unerfüllbaren Verlangen überbietet: "Wenn sie auch die Insel verfehlt, so ist doch die Fahrt nicht verloren", läßt Schiller den Disputanten Edwin schon in seinem frühen Dialog "Der Spaziergang unter den Linden" (1782) sagen (Schiller 1958, 22.Bd., S.78). Der Satz wäre dahingehend zuzuspitzen, daß das poetische Programm einer modernen Glückseligkeit auf dem "Verfehlen" der Insel schlechthin besteht, daß es aber nichts desto trotz die Vision der Insel ist, welche die vergebliche Fahrt dahin zuallererst legitimiert.

Klassizismus

Die mediale Positionierung der Inselvorstellung im Zwischenraum von Imagination und Wirklichkeit, Geographie und Geschichte, Ursprung und Vergänglichkeit, erfülltem und unerfüllbarem Verlangen gibt schließlich auch den Anschlußpunkt vor, über den die Südseefaszination des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen klassizistischen Antikenrezeption korrespondiert. Die Bezugsetzung der in der Südsee vorgefundenen Inselwelt auf das in der Antike verwurzelte abendländische Geschichtsbild läuft einem neuen archäologischen, philologischen und ästhetischen Interesse parallel, das nach Authentizität und Stellenwert der antiken Überlieferung selbst fragt. In der Projektion der mythischen und literarischen Topoi der "Insula fortunata", eines "Goldenen Zeitalters" und "Locus amoenus" auf die "andere" Südseewirklichkeit schwingt das Bedürfnis der Verifizierung eines Geschichtsbildes mit, das sich aus diesen antiken Vorgaben speist. So fällt Forster "bey dem Anblick der Tahitischen Flotte die Seemacht jener alten Republikaner ein, und wir nahmen in der Folge Anlaß, beyde näher miteinander zu vergleichen. Das einzige abgerechnet, daß die Griechen Metalle hatten, mochten ihre Waffen sonst wohl eben so einfach, und ihre Art zu fechten, eben so unregelmäßig seyn wie die Tahitischen, was auch Vater Homer, als Dichter, nur immer daran verschönern mag... Und so wie uns Homer die Schlachten der Griechen beschreibt, scheint es, daß jener Heroismus, der alle die von ihm besungenen Wunder hervorbrachte, im Grunde eben auch nichts anders war..." (Forster 1989, Bd.3, S.84f.).

An anderer Stelle (beim Besuch einer der Tonga-Inseln) reflektiert Forster durchaus selbst die latente Gefahr einer Verwechslung von empirischem Befund und klassizistisch vorgeprägtem Wahrnehmungs-

schema, und zwar in Bezug auf die im Verlaufe der Reise angefertigten Zeichnungen des begleitenden Malers Hodges: "Der Vorwurf, welchen man denen zu Capitain Cooks voriger Reise in Kupfer gestochenen Platten mit recht gemacht hat, daß sie nemlich, statt indianischer Gestalten nur schöne Figuren vorstellten, die sowohl der Form als der Drapperie nach, im Geschmack der Antike gezeichnet wären; eben dieser Vorwurf trifft auch die vorgedachte Kupfertafel dieses Werkes. Ja man sollte fast glauben, daß Herr Hodges seine zu diesem Stück nach der Natur gemachte Original-Skizze verloren und bey Entdeckung dieses Verlusts, aus eleganter mahlerischer Phantasie eine neue Zeichnung bloß idealisch entworfen habe..." (Forster 1989, Bd.2, S.341f.).

Die parallelen "Entdeckungen" der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts veranstalteten Tahiti- und Italienexkursionen bringen die zwischen Vision und Realität, Ursprung und Gegenwart oszillierende Inselvorstellung auf die einfache Gleichung klassizistischer Idealität und ozeanischer Wirklichkeit. Der hier wie dort hervorragende landschaftliche Stellenwert der Inseln prädestiniert diese zum symbolischen Medium, welches Mittelmeer und Südsee, Geschichte und Gegenwart, Odysseus und Cook aufeinander bezieht. Der Versuchung, die Inselwelt der Südsee durch die Brille Homers und anderer antiker Autoren zu betrachten, antwortet dabei die nicht weniger große, den Tahitidiskurs im Gegenzug auf einen (touristisch immerhin greifbareren) "Archipelagus" zu überschreiben.

3. "Hesperia"

Daß sich gerade die Italienwahrnehmung des ausgehenden 18. Jahrhunderts (insbesondere aus ihrer deutschen Perspektive) hervorragend mit der Evokation einer insularen Glückseligkeit verbündet hat, scheint mit Blick auf die topographischen Tatsachen zunächst verblüffend und einer genaueren Ansicht und Erklärung bedürftig. Mit dem Beginn der Ausgrabungen in Herculaneum (1737) und Pompeji (1748) waren es um die Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst die archäologisch interessierten deutschen Gelehrten, die die höfisch-aristokratische Tradition der Kavalierstour mit dem Programm einer humanistischen Bildungsreise nach Italien beerbten. Das zeitgenössische Italien und seine neuzeitliche Kulturgeschichte standen dabei zunächst im Schatten eines auf die antiken Überlieferungen konzentrierten Wissensbedarfs (vgl. Battafarano 1988, S.54f.). Oft genug stellten die Berichte der Reisenden der imaginierten Glanzzeit der Antike ausdrücklich den zeitgenössischen Verfall und die Rückständigkeit und Widrigkeit der italienischen Verhältnisse gegenüber. Das Italienbild fokussierte sich - noch dazu angesichts der Entdeckung Griechenlands infolge der ottomanischen Herrschaft - auf das einer musealen Kulturlandschaft. Die Reise dorthin stand unter dem Leitmotiv einer authentischen Antikerezeption. Seit Winkelmann galt die sinnliche Wahrnehmung der antiken Kulturgüter schließlich als regelrechte Bedingung einer darüber möglichen aufgeklärten Erkenntnis.

Wenngleich eine derart selektive Wahrnehmung Italiens als antike Ruinenlandschaft noch bis weit in das 19. Jahrhundert der wesentliche Impuls der Reiseprogramme bleibt, macht sich doch seit den 80er Jahren des 18. eine kontinuierliche Erweiterung der Perspektive bemerkbar. Um den Spannungsbogen von antiker Vergangenheit und italienischer Gegenwart wird gleichsam ein Netzwerk sekundärer Referenzen konstruiert, das sich (in offenkundiger Analogie zur Tahitifaszination) in der Stilisierung Italiens als okzidentaler Ursprungslandschaft verdichtet. Die Aura der großen Vergangenheit färbt auf die Wahrnehmung der Gegenwart und insbesondere ein wachsendes Interesse an der sie begünstigenden Landschaft. Mit den Klimatheorien Montesquieus und seiner deutschen Anhänger im Rücken richtet sich der Blick (insbesondere der deutschen Reisenden) auf das beispielhafte Milieu, dem die abendländische Geschichte ihre frühe Blüte verdankt. Die klassizistische Idealisierung der Antike überträgt sich auf die kunstgeschichtlichen Anschlüsse der italienischen Renaissance sowie eine emphatische Entdeckung der italienischen Landschaft als antike Ursprungswelt.

Die obligatorische Forderung der leibhaftigen Reise, die Winckelmann noch ganz in Hinblick auf die antiken Zeugnisse erhob, meint mit der Italienbegeisterung des ausgehenden Jahrhunderts eine komplexe Einweihung in die archaische Kulturlandschaft, die durch ihr Klima, die geologische und botanische Beschaffenheit und dadurch geprägte Mentalität gleichsam die Rahmenbedingung der antiken Kulturleistung vermittelt: wer Italien nicht mit eigenen Augen gesehen hat, hat nicht nur kein Recht, über die Antike, sondern auch über die Kunst als solche aus eigener Erfahrung zu sprechen. Es stellt sich die ernsthafte Frage nach der Kompetenz eines Malers, der das Blau des italienischen Himmels und die Atmosphäre einer Claudeschen Campagna nicht gesehen hat - sowie nach der eines Dichters, der die zwischen den neapolitanischen Meerbuchten und Sizilien lokalisierten Inseln der Odyssee nur aus der homerischen Schilderung, aber nicht aus eigener Anschauung kennt. Wie im Fall Tahitis macht sich auch in der Wahrnehmung der italienischen Landschaft die neue Fokussierung auf ein authentisches Erlebnis bemerkbar, bei dem der Imagination eine äußere Realität entgegenkommt und deren Erwartung noch übertrifft. Die beste Einbildungskraft kann - wie Karl Philipp Moritz bei seiner Italienreise bemerkt - "sich dies so schön nicht malen, als es wirklich ist. Denn mit der Schönheit ist hier die Fülle verknüpft, welche kein Bild fassen kann..." (Moritz 1981, S.136).

Mit Montesquieus Milieutheorie erscheint die paradiesische Anlage und Fruchtbarkeit der mediterranen Landschaft als Punctum saliens ihrer antiken Blüte. Der ewige Frühling Italiens entdeckt sich als Medium eines die historische Zeit durchkreuzenden Kulturkontakts, der der nördlichen Avantgarde erlaubt, sich in die schöpferische Stimmung der antiken Vorzeit einzufühlen und an dieser zu partizipieren. Die Einweihung in die Kunst und Poesie der Antike beginnt mit dem jubulatorischen Erlebnis ihrer schöpferischen Landschaft. Die Überquerung der Alpen wird zum Übertritt in eine andere Welt und profiliert sich zur topischen Initialszene der zeitgenössischen Reiseliteratur. So eröffnet Karl Philipp Moritz seine "Reisen eines Deutschen in Italien" mit den Worten: "Das dort ist nun hier geworden, mein Lieber! Die zackichten

Tiroleralpen, durch welche wir uns in manchen Krümmungen gewunden haben, sind hinter uns, und ich betrete nun den Boden des Landes, wohin ich so oft mich sehnte, das mir mit seinen Monumenten der Vergangenheit zwischen immer grünen Gefilden so oft in reizenden Bildern vorschwebte, und den Wunsch des Pilgrims in mir weckte, die heiligen Plätze zu besuchen, wo die Menschheit einst in der höchsten Anstrengung ihrer Kräfte sich entwickelte, wo jede Anlage in Blüten und Frucht emporschoß, und wo beinahe ein jeder Fleck durch irgendeine große Begebenheit, oder durch eine schöne und rühmliche Tat, welche die Geschichte uns aufbewahrt, bezeichnet ist" (a.a.O. S.129).

Überhaupt ist Moritz' in Hinblick auf die mythologischen und poetologischen Standortbestimmungen der deutschen Literatur von 1800 nachwirkendes Reisewerk für die Italienwahrnehmung der beiden letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht exemplarisch. Wie Forster auf Tahiti sieht sich Moritz auf seinem Weg nach Rom in einem "immerwährenden Lustgarten, wo Wein, Getreide und Obst, auf einem und demselben Boden gedeihen, und wo ... das hohe Korn im Schatten der Bäume steht, und die Weinranken, welche wie Guirlanden von einem Baum zum andern voll schwerer Trauben hängen, von oben eine immerfortgehende Laube bilden" (a.a.O. S.136).

Die Wahrnehmung Italiens als eines natürlichen Landschaftsgartens und Hort einer frühlingshaft-paradiesischen Sinnlichkeit, die die dionysische Assoziation des Weines noch bestärkt, wird von den zeitgenössischen Berichten unisono beschworen. So reist auch Herder im Januar 1789 in "Magna Graecia" durch "die Gärten Adonis' und wird von dem holden Traum trunken" (an Caroline Herder/ zit. nach Haufe 1971, S.98). Je weiter der Weg nach Süden führt, desto deutlicher schließt sich der italienische Landschaftsgarten an eine paradiesische Botanik an und mischt sich mit "indianischen" und orientalischen Elementen. Bereits 1772 feiert Johann Jakob Ferber mit entsprechend überschwenglichen Attributen den neapolitanischen Frühling: "Die Hügeln des Pausilips sind jetzo von blühenden Mandelbäumen fleischfarbigt. Einige blühende und fruchtbringende Palmbäume, die große amerikanische Agave (welche beide auch schon um Rom im freien Felde stehen), Feigenbäume, die in ganz Italien gemein sind, Cactus opuntia, der blühende Rosmarin, die immer grünen Zitron- und Pomeranzenbäume, geben diesen Hügeln die buntesten Farben, und ein Ansehen, welches dem von einem botanischen Garten gleicht." Die so ausgestattete Rundung des Golfes von Salerno erscheint Ferber bezeichnenderweise als "das allerprächtigste Amphitheater, das man sich nur vorstellen kann. Man mag einen Punkt des erhobenen Umkreises wählen, welchen man will, so wird man von selbigem die ganze Ründung, das dazwischen wallende Meer, die Insuln: Procita, Nisita, Capri und Ischia, den rauchenden Vesuv, und die nach Kalabrien eilenden Apenninen übersehen" (zit. nach Küster 1997, S.209f.).

Die sich der Perspektive Ferbers zu einem natürlichen Bühnenbild rundende Landschaft berührt unser Thema nicht nur durch die pointierte Hervorhebung ihrer paradiesischen Botanik und der eingeschlossenen Inseln des Golfes, die in der Folgezeit zu einem hervorragenden Bezugspunkt der italienischen Reisebilder geworden sind. Sie macht zugleich die Anlehnung der Naturwahrnehmung an ein bildästhetisch geschultes Sehen beispielhaft, die der gleichzeitigen Gartentheorie weitgehend parallel läuft und die Auffassung der italienischen Kulturlandschaft maßgeblich geprägt hat. Die Eintragung eines

gleichsam naturgegebenen künstlerischen Faktors in das Landschaftsbild wiederholt die Zuschreibungen an das den schöpferischen Geist der Antike befruchtende mediterrane Klima. Kaum zufällig ist der von Ferber beschworene "prächtige Anblick" (ebenda) der Golfküste in der Folgezeit zum geradezu obligatorischen Sujet eines jeden italienreisenden Malers geworden. Die landschaftliche Verortung einer idealen Bildästhetik trifft sich dabei mit der überschwenglichen Wahrnehmung von Licht und Farbe infolge des subtropischen Klimas: "Überhaupt, wie hier in diesem Lande alle Luft- und Licht-Erscheinungen großartig und herrlich sind, davon hat man doch gar keine Vorstellung, wenn man es nicht gesehen hat", vermeldet Dorothea an Friedrich Schlegel aus Genzano und gibt damit eine von Goethe bis Carus unisono wiederholte Formel. Wie die italienische Landschaft als die einer homerischen Antike so erscheint deren spezifische Beleuchtung nunmehr als Realisierung der arkadischen Farbgebung eines Claude Lorrain: "Man sieht es ganz deutlich, wie die alten Maler darauf gekommen sind, auf goldnem Hintergrund zu malen, und doch ist alles jenes Gold nur ein matter Schein gegen dieses Licht, und wie dieses flüssige Goldlicht zwischen den grünen Bäumen auf den Rasen oder gegen den braunen Boden oder Baumstämmen oder gegen altes, mit Efeu umranktes Gemäuer spielt, sich dann am Himmel in den verschiedensten Schattierungen von Purpur im Meere und an den Bergen in Blau und Violett bricht, wie die Menschen davon verklärt und licht aussehen, das geht über alle Beschreibung, und ich versuche es umsonst" (Dorothea Schlegel, 6.9.1818/ zit. nach Haufe 1971, S.228).

Die Summe von motivischer Prädestination und vollendeter Farbigkeit läßt Italien als natürliches Äquivalent der im Anschluß an Claude und Poussin proklamierten "idealen Landschaft" erscheinen. Im Versuch, mit dem Motiv der italienischen Landschaft auch das spezifische, diese zur Geltung bringende Licht zu malen, schafft Carl Blechen schließlich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts jene Serie von Aquarellen, deren lichtdurchflutete, gleichsam entstofflichte Leichtigkeit bereits auf Mackes und Klees Tunisreise und die bildkünstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts vorausweist. Auch die romantische Faszination am Bildthema der Auf- und Untergänge von Mond und Sonne wird durch die enthusiastischen Farbenstudien der Italienpilger wesentlich angesteckt. Dabei macht es einen für unseren Zusammenhang spezifischen Reiz des Themas aus, daß die aus dem Meer aufsteigenden und darin versinkenden Gestirne ganz unmittelbar eine Inselvorstellung suggerieren. Auf dem Umweg des Farbenphänomens bringt sich in den die neapolitanischen Buchten veredelnden Sonnenuntergängen jene archaische Einsetzung der Sonne als Ursprungsinsel in Erinnerung, die die altorientalischen Sonnen- und Urinselmythen festhalten und - wie oben gesehen - auf die antike Inseldichtung vererbt haben.

Doch nicht nur subtropisches Klima und die an Claudes Arkadienformel erinnernden Lichteffekte und Küstenszenarien bieten sich dem wissenden Blick der Reisenden als Vergegenwärtigung einer antiken Naturwahrheit dar. Alltäglichere Begegnungen und Reiseerlebnisse genügen in der Folge zum Brückenschlag in eine allgegenwärtige antike Vorzeit. Die Eindrücke simpler ländlicher Szenarien stellen sich in den Reiseberichten als idyllische Pastoralen und mithin zeitlose Überlieferungen einer theokritischen Poetenlandschaft dar. Im Erlebnis des römischen Karnevals bringt sich Goethe und Moritz die Funktion der antiken Saturnalien in Erinnerung. Und beinahe ausnahmslos wetteifern die männlichen Bewunderer

in der Zuschreibung antiker Idealmaße auf die lokalen Erscheinungsbilder der italienischen Frauen. Die südlich-dionysische und erotische Einfärbung, die die Italienwahrnehmung am Ausgang des 18. Jahrhunderts den Entwürfen einer glückseligen Insel nahebrückt, wird dabei im Umkehrschluß auch von den zeitgenössischen Kritikern der Italienwallfahrten forciert, die sie als Ausflüge in eine subtropische Lasterhöhle denunzieren (vgl. Battafarano 1988, S.59f.). Nicht zuletzt als Zuschreibungsort einer utopischen Erotik korrespondiert die mediterrane Lebenswelt mit dem "Nouvelle Cythère" ozeanischen Naturzustands.

Der in den Schilderungen der Italienreisenden immer latente Kurzschluß von paradiesischer Landschaft und erotischer Stimulation hat in der deutschen Literatur (wie auch Malerei) bekanntlich reiche Früchte geschlagen, von denen hier nur Heinses "Ardinghello" und Goethes "Römische Elegien" genannt sein sollen. Mehr oder weniger ist der gesamte Typus wild-androgyner Mädchenfiguren, der die Bildungsromane des 19. Jahrhunderts bevölkert, einem südlich-mediterranen Zuschreibungsort verpflichtet (und über die vorbildliche Mignon der "Wilhelm-Meister-Romane" ohnehin in Italien und auf einer Insel beheimatet). Die Bezugsetzung von italienischer Landschaft und pubertärer Mädchenhaftigkeit wird vor aller poetischen Sublimierung schon in den Momentaufnahmen der Italienaufenthalte bis zur metonymischen Austauschbarkeit verdichtet. So schreibt Friedrich Müller - der "Maler Müller" - 1782 aus Neapel: "Die Natur ist hier ganz außerordentlich schön - so wie ein edles schönes Mädchen im Frühling, das alles anlacht und es selbst fühlt, daß sie so glücklich ist und alles rund um sich her beglückseligt, oder wie wenn die Natur hier ihren Sitz und Thron aufgeschlagen, nachdem sie die übrigen Länder vollendet, das beständige Reich der Flora umher, wo Dryaden und Najaden, wo alles, Faunen und Nymphen, Götter des Himmels und Meeres wie im trunknen Tanze sich umschlingen, vereinigen und vermischen - Die Luft ist hier sanfter, der Schatten heller, wie wenn man dem lichten Hause der Sonne näher rückte..." (zit. nach Haufe 1971, S.33).

Homer erleben

Die sich im überbietenden Bestreben der Briefwechsel und Reisewerke kristallisierende Kulisse einer neoantiken italienischen Glückseligkeit war derart bestens vorbereitet, auf die Vorstellung einer regelrechten Insula fortunata assoziiert zu werden. Ein entsprechender Fundus konkreter Inselimages wurde über die ausgeprägte Neigung erschlossen, das eigene auratische Antikeerlebnis in Vorortlektüren der populären griechischen und lateinischen Autoren zu beschwören. Goethe, Moritz und Herder haben im Verlauf ihrer Reise kaum eine Gelegenheit ausgelassen, mit den Büchern der Dichter in der Hand deren Entstehungsorte und landschaftliche Berührungspunkte aufzusuchen. Seume rechtfertigt seinen berühmten "Spaziergang nach Syrakus" von 1802 mit der schlichten Absicht, am südlichen Ufer Siziliens umherzuschlendern und beim Genuß von Apfelsinen und Mandeln Horaz und Theokrit an ihren Originalschauplätzen zu lesen: "Freilich habe ich in Italien nichts zu tun, als vielleicht nur der Mediceerin ein wenig auf und in die Händchen und dem Vater Aetna in den Mund zu sehen; und eine Idylle Theokrits

auf der Landspitze von Syrakus zu lesen: aber ich sehe nicht, warum mir diese Grille nicht ebenso lieb sein soll, als einem anderen die seinige" (Seume 1993, Bd.2, S.809).

Die antike Welt, die "der bloße Klang der Worte in schwachen Schattenbildern ... vor die Seele malte", wird mit der Einsetzung der Lektüre in die originale Landschaft zur "Wahrheit und Wirklichkeit" und gewährt derart "einen neuen Aufschluß in die Dichterwelt" (Moritz 1981, S.239). So findet sich Karl Philipp Moritz in Aricia am selben Ort, "wo Horaz übernachtete, als er, vor achtzehnhundert Jahren, einen Teil derselben Reise von Rom aus machte, die wir jetzt in seiner Begleitung machen; denn wir unterlassen es nicht, die fünfte seiner Satiren zu lesen, welche das artigste Tagebuch einer Reise enthält, das je ein Wanderer entworfen hat, und wobei wir, mit innigem Ergötzen, jene Zeiten wieder in unsere Seele zurückrufen, die, durch die Erzählung der kleinen Umstände wieder aufgefrischt, sich gleichsam vergegenwärtigen, wenn man, mit dem Buche in der Hand, sich nun auf demselben Fleck befindet" (a.a.O. S.236). Schon tags darauf liest derselbe Moritz seinen Reisegefährten "bei dem langwierigen Anblicke des berühmten Zauberberges, (Monte Circello) aus dem zehnten Gesange von Homers Odyssee in der vortrefflichen Vossischen Übersetzung die Erzählung vor, wie Ulyß mit seinen Gefährten an dem Gestade der schöngelockten Circe anlandete; wie er von der Höhe des schroffen Felsens umher sahe, und den Rauch von Circens Wohnung erblickte..." (a.a.O. S.237). Und an anderer Stelle heißt es: "Und wie wir nun, gleich den Gefährten des Ulysses, ans Land stiegen, so kamen wir auch an die Quelle Artacia, welcher die Altertumskenner noch itzt diesen Namen geben, wo die Tochter des Königs der großen Lästrygonen, die damals diesen Ort bewohnten, Wasser schöpfte; vor uns lag das Gebürge, von welchem die hochbeladenen Wagen zur Stadt fuhren. Alles dies erschien uns nun in einem schönen poetischen Lichte, durch die folgende Beschreibung Homers", die Moritz seinen Begleitern und Lesern gleichfalls an Ort und Stelle aus der Vossischen Übersetzung rezitiert (a.a.O. S.241).

Vertieft in seine Reiselektüre fällt Moritz selbst beim Anblick eines städtischen Amtmannes sofort der Prätor ein, den Horaz beschreibt und die zeitgenössische italienische Frauentracht entpuppt sich als "griechisches Kostüm", daß der Gegend einen zusätzlichen Reiz gibt (a.a.O. S.239). Im Bemühen um die landschaftliche Vergegenwärtigung der verehrten Texte wird er schließlich zum regelrechten Wiedergänger des antiken Vorbilds: "So wie aber Horaz in Forum Appii, wegen des schlimmen Wassers, seinem Magen den Krieg ankündigen mußte, so durften wir auch, in einem Gasthofe in eben dieser Gegend, es nicht wagen, mit einem Trunk Wasser unsern Durst zu löschen, weil der Wirt, welcher totenbleich aussahe, uns selber davor warnte" (a.a.O. S.238). Antike Poesie und zeitgenössische Landschaft verbinden sich derart zu einem synthetischen Amalgam. Wie sich die gelesenen Texte vor ihrem landschaftlichen Hintergrund in "Wahrheit und Wirklichkeit" verwandeln, wird umgekehrt "alles, was uns umgibt, zum Zeichen; es wird bedeutend, es wird zur Sprache" (a.a.O. S.408). Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Signaturenlehren und die Metaphorik eines "Buches der Natur" bringen sich in Erinnerung, die wenig später auch von der romantischen Kunstphilosophie aufgegriffen werden. In Rom hat Moritz diese im Anschluß an die Betrachtung des Apollo von Belvedere für seine Theorie der "Signatur des Schönen" rekrutiert, derzufolge "alles in der Natur voller Bedeutung" ist, und "Zeichen von etwas Größern, das in

ihm sich offenbaret" (a.a.O. S.407).

Die hier an den Aufzeichnungen von Karl Philipp Moritz beispielhaft gemachte Überblendung des eigenen authentischen Italienerlebnisses mit den vorbildlichen Lektüren der antiken Autoren ist kein Einzelfall und wird weiter unten auch an Goethes Reiseaufzeichnungen nachzuvollziehen sein. Wie Moritz verfallen auch Herder (vgl. Haufe 1971, S.99) und insbesondere Goethe im Verlauf ihrer italienischen Homer-Lektüren auf die metaphorische Spiegelung in die allgegenwärtige Odysseus-Figur. Die Identifikation von italienischer und odysseeischer Landschaft verdoppelt sich dabei in der eigenen mit dem Urpoeten und -mythologen Homer. Die eingebürgerten Exegesen, die die Reisen des Odysseus in die süditalienische Küsten- und Insellandschaft versetzen, lassen die daselbst navigierenden Dichter als Inselreisende in einem archaischen Archipel der Literatur erscheinen.

Die in den neapolitanischen Meerbusen und sizilianischen Süden versetzten Inseln der Odyssee avancieren derart zu symbolischen Schauplätzen einer erfolgreichen Einschiffung in den poetischen Ursprung: "Als die Griechen dieses Land entdeckten, wurden sie bezaubert durch seine Schönheit, hierher versetzten sie die hesperischen bezauberten Gärten, hierher die blühenden elysischen Gefilde. Homer läßt seine Sirenen hier singen, an italischer Küste zaubert seine Circe. Felsen und Strudel des Meeres erschienen vor den trunkenen Augen des göttlichen Homer's als lebende Ungeheuer; alles athmet Leben, hier, wo die Phantasie unterhalten, das Herz von der immer jungen Natur entflammt wird!" - heißt es im Reisetagebuch Friedrich Leopolds von Stolberg (Stolberg 1974, Bd.III/7, S.355f.).

Selbst die offenkundigen Differenzen von tatsächlichem Landschaftsbild und dessen Schilderung im homerischen Epos verwandeln sich im Umkehrschluß der mit einer quasi-homerischen Wahrnehmung ausgestatteten Interpreten zu Belegstellen lebendiger Vorstellungskraft und "poetischer Wahrheit" (a.a.O. S.387f.). Das vermeintliche Verfahren Homers rechtfertigt gleichsam "ex archais" die beschlossene Verklärung der italienischen Landschaft zur "Insula fortunata" einer schöpferischen poetischen Phantasie. Durch die Brille des ersten und größten Dichters (und bestärkt durch die Unzugänglichkeit des griechischen Archipels) verschmilzt das Land südlich der Alpen mit dem literarischen Schauplatz der Odyssee. Dem homerischen Gleichnis tritt dabei eine sinnbildliche Auffassung von Archäologie zur Seite, die den mediterranen "Archipelagus" auf eine versunkene Vorgeschichte projiziert, deren trümmerhafte Bruchstücke aus den darübergegangenen Fluten der Zeit in die historische Gegenwart ragen: So beschreibt Joseph Görres in seiner "Mythengeschichte der asiatischen Welt" das "heitre Griechenland" der Antike als "vergangene Welt, sie ist versunken, die Fluthen sind darüber hingegangen, da und dort ragen die Trümmer noch hervor, und wenn sich die Trübe der Zeitentiefe klärt, sehen wir am Grunde ihre Schätze liegen" (Görres 1935, 5.Bd., S.274).

Karl Philipp Moritz gelingt es schließlich, vermittelt der im umgangssprachlichen Italienisch für das nördlich angrenzende Europa gebrauchten Bezeichnung "Tramontan", die latente Verinselung Italiens auch aus dem Selbstverständnis seiner glücklichen Einwohner heraus zu begründen: "die glückliche Halbinsel Italien ist durch die Berge, von denen sie gegen den Nord gedeckt wird, gleichsam ganz isoliert - Die Italiener teilen daher ihre Welt nach dem, was diesseits und jenseits den Bergen liegt, so wie die Engländer in ihre Insel und das feste Land - Die Tramontaner, oder nördlichen Bewohner der Länder jenseits der Gebürge, sind den Italienern ohngefähr, was den Alten die Hyperboräer waren. Das gemeine Volk macht sich sonderbare Vorstellungen von der traurigen Lebensart der Einwohner in den nördlichen Gegenden, die es sich alle wie eine Art von Cimmerischer Wüsten denkt" (Moritz 1981, S.471).

Das Netzwerk antiker Projektionen läßt das Italien von 1780/1800 vor den Augen der deutschen Pilger hiernach als einen echten Archipel erscheinen, der von den Borromäischen Inseln im Lago Maggiore über Ischia, Capri und Procida bis nach den Liparischen Inseln und Sizilien reicht und für den Wilhelm Waiblinger den poetischen Namen "Hesperia" findet (Waiblinger 1982, Bd.5/1, S.452). Die obligatorischen Inselmotive der italienreisenden Maler legen ebenso offenkundig wie die literarischen Anwendungen (ob in Heines "Ardinghello", Jean Pauls "Titan", in Goethes "Italienischer Reise" oder dem "Isola bella-Kapitel" der "Wanderjahre") Zeugnis von der imaginären Verinselung ab, die die deutsche Italienwahrnehmung um 1800 strukturiert. Sie bezeugen darin - analog zum Tahiti-Kult - daß gerade die Verlockung einer unmittelbaren Reiseerfahrung die Inselsehnsucht der Moderne stimuliert und von ihren Vorgängern in den geographischen Utopien der Renaissance und den klassischen Reisefiktionen wesentlich unterscheidet. Es ist die Vision einer leibhaftigen Einschiffung in die poetische Ursprungslandschaft, auf der die literarische und bildkünstlerische Inselfaszination der Moderne gründet und die sie zugleich einem Programm touristischer Erfüllung untrennbar verbündet. Wenn die Felseninsel Capri und die von einer Palme gezeigte Südseeinsel bis auf den heutigen Tag die überragenden Signets einer von der Tourismusindustrie bearbeiteten modernen Sehnsucht darstellen, dann aufgrund derselben Ausgangs des 18. Jahrhunderts auftauchenden Denkfigur, die diese Inseln als Projektionsflächen poetischer Landschaften und eines ursprünglichen Menschentums etabliert.

Die als exotische Projektionsflächen fehlenden Kolonialgebiete und die vehemente Antikenrezeption haben gerade in Deutschland eine italienische Zuschreibung der neuen Inselsehnsucht befördert. Die anschwellenden deutschen Künstlerkolonien in Rom und dem übrigen Italien legen ein lebhaftes Zeugnis ab, daß das Programm der Italienreisen über das Interesse an einem literarischen oder bildnerischen Thema weit hinausgeht. Wie die Südsee- konvergiert die Italienbegeisterung der Maler und Dichter in einem lockenden Auswanderungsprojekt. Als Vision der Vereinigung von schöpferischem Genius und schöpferischer Landschaft zielt sie auf eine existentielle Dimension, in der sich die romantische Vision einer Vereinigung von Kunst und Leben geltend macht. Wie rigoros sich die Überblendung von Inselsehnsucht und italienischem Exil in diesem Zusammenhang als synthetische Denkfigur etablierte, wird in

Leben und Werk des schwäbischen Dichters Wilhelm Waiblinger beispielhaft, der sich 1826 22-jährig zur Auswanderung nach Italien entschloß.

Inseln des Genießens

Der mit Hölderlin und Mörike bekannte Dichter, der schon in seiner frühen Tübinger Zeit Oden auf die Borromeischen Inseln verfaßt hat (Waiblinger 1980, Bd.1, S.102f.), tritt seine Italienreise bezeichnenderweise im selben Jahr an, in dem Eichendorffs Novelle "Aus dem Leben eines Taugenichts" das poetische Schlaraffenland Italiens zum romantischen Gegenbild des deutschen Arbeitsethos erhebt. Waiblingers Reflexion seines Italiaufenthalts zeigt sich durch eine ambivalente Wahrnehmung Italiens als überschwenglich gefeierte glückselige Insel einerseits und bloße Zwischenstation auf dem Weg in eine immer idealischere jenseitige Inselwelt (Siziliens, Griechenlands und des östlichen Mittelmeeres) andererseits strukturiert. Sie führt darin die Paradoxie eines ebenso realbezogenen wie jeden real möglichen Genuß übersteigenden Verlangens vor, die die moderne Reformulierung der Inselfasination seit Rousseau und der Entdeckung Tahitis überschattet. Bereits wenige Wochen nach seiner Ankunft heißt es in einem Brief Waiblingers aus Rom: "Ich lebe hier wie in Elysium, wenngleich nicht ruhig. Mein Temperament kanns eben nicht sein, und ich möchte nun schon wieder über ein neues Meer hinüber. Aber ich möchte doch hier sterben" (26.2.1827/ Waiblinger 1982, Bd. 5/1, S. 333). Die Willensbekundung des wenig über 20-jährigen sollte sich als prophetisch erweisen. Tatsächlich starb er bereits gute drei Jahre später mittellos in Rom. Dessen ungeachtet legt sein in der Zwischenzeit entstandenes umfangreiches lyrisches und reiseerzählerisches Werk wie kaum ein anderes Zeugnis von der der romantischen deutschen Italiensehnsucht eingelassenen Inselfasination ab.

Das vom Wind geschwellte Segel des Seefahrers, das seinen "rauschenden Pfad hinfliegt" - wie es in einem der "Lieder aus Capri" heißt - leiht dem dionysischen Italienbild Waiblingers das Gleichnis für einen davon ergriffenen poetischen Genius (Waiblinger 1980, Bd.1, S.441). Der rauschhafte Genuß von italienischer Landschaft und Lebenswelt verdoppelt dabei die landschaftliche Figur der glückseligen Insel in der zeitlichen eines erfüllten Augenblicks. Immer wieder feiert Waiblinger in seinen Briefen die vollendeten Tage seiner italienischen Existenz, "von denen ein Einziger ein ganzes Menschenleben schmücken könnte" (Waiblinger 1982, Bd.5/1, S.570): "Solch ein Tag, wie der heutige, mein lieber Freund, entschädigt für alle Mühseligkeiten des Reisens und schwebt wie eine hesperische Insel voll Rosen, voll Lorbeer und Myrte, und selbst voll wehmütiger Zypressen, im Ozean unsers Lebens und duftet auch noch aus der Ferne wie ein liebliches fabelhaftes Wunder in die Gegenwart herein" (Waiblinger 1988, Bd.4, S.357). Wie das "homerische Land" (Waiblinger 1982, Bd.5/1, S. 347) überbrückt auch der inselhafte Augenblick vollkommenen Genießens die historische Differenz von Antike und Gegenwart: "Ein solcher Tag ist wieder mit goldenen Chiffren im Buche des Lebens einzuschreiben! Alle Fülle und Lauterkeit des südlichen Himmels, lazurische Natur, Mitwelt und Vorwelt, Fabel und Geschichte, Poesie und Wirklichkeit, Einsamkeit und gesellschaftliches Vergnügen,

das alles stimmte zusammen, um mich ganz mit dem Gefühle der schönen Epoche zu erfüllen..." (Waiblinger 1988, Bd.4, S.401).

Waiblingers italienische Inszenierung einer gleichsam poetischen Daseinsform ist auf die Gleichung von Poesie und Genuß gestützt: "Dieser Genuß aber ist Poesie für mich, und so ... werd' ich der Muse nie treulos werden, nicht, weil Ruhm nachfolgt, sondern weil ich eben muß, um zu leben, um zu atmen" (Waiblinger 1982, Bd.5/1, S.459). Durch keinerlei Stipendium oder Pension gesichert, rechnet Waiblinger auf ein deutsches Publikum, dem die Anteilnahme an seiner insularen Glückseligkeit Anlaß genug ist, auch für seinen Lebensunterhalt zu sorgen. In Landschaft, Wein und Liebesabenteuern schwelgend, sucht er, seine Existenz durch Schilderungen seiner römischen Erlebnisse und Reiseabenteuer in deutschen Zeitungen zu finanzieren. Poesie verwandelt sich zur Weltanschauung und Lebensform und deren Abschattung auf dem Papier zur rein autobiographischen Unternehmung. Waiblingers unter dem Titel "Hesperia" geplanter Almanach seiner italienischen Reisen erscheint 1828 und 29 in zwei Bänden als "Taschenbuch aus Italien und Griechenland" in Reimers Verlag in Berlin.

Das damit verbundene Vorhaben einer Reise durch den gesamten mediterranen "Archipelagus" muß der Autor aufgrund von Geldmangel und Fieberanfällen immer wieder verschieben. Im Sommer 1829 gelingt es ihm - wenige Wochen vor seinem Tod -, zumindest die ersehnte Sizilienreise zu realisieren. Zuvor hat er 1828 die "zauberischen Inseln" der Buchten von Gaeta, Neapel und Salerno bereist "und genossen und wie im brennenden Durst" in sich "hineingeschüttet" und sich in der zweiten Jahreshälfte auf dem seither "heimatlichen" (a.a.O. S.564) Capri einquartiert: "im irdischen Paradiese, in der Fülle des Schönsten und Lieblichsten, Größten und Reizendsten, was auf dieser Welt enzücken kann" (a.a.O. S.496). In einer zunehmend an Südseeschilderungen gemahnenden Metaphorik wirft von Capri aus die geplante Fortsetzung seiner biographischen Odyssee in Richtung Osten ihre Schatten voraus: "Alles atmet hier orientalischen Geist" (a.a.O. S.496), heißt es in den Briefen aus Capri, auf die Bauweise ebenso wie auf Frauenkleidung und Früchte bezogen.

In einem Gedicht des auf Capri verfaßten Liederzyklus wird die Insel schließlich selbst zum Medium der ausstehenden Reise: "Und seh' ich bis in ungemessene Weiten/ Voll Sonnenglanz, sich zwischen rauhen Felsen,/ Mit manchem fernen Schiff das Meer verbreiten,/ Dann glaub' ich, daß Minervens Kap entnommen,/ Vielleicht durch Zaubermacht bewegt, die Insel/ Längst in ein morgenländisch Meer geschwommen." (Waiblinger 1980, Bd.1, S.406f.). Imaginäres Inselglück und italienische Wirklichkeit, Reise und Ziel, Autor und Held, Literatur und Existenz verschmelzen in einem Capri des erfüllten Augenblicks und unendlichen Verlangens.

4. Insellandschaften

Bereits im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung war auf die hervorragende Funktion hinzuweisen, die der Gartenarchitektur als Schaltstelle zwischen literarischen Wunschräumen und ihrer irdischen Realisation zufällt. Dabei zeigte sich, daß der im Garten verwirklichte "Locus amoenus" nicht nur vonseiten seiner antiken und biblischen Vorbilder in der Tradition mythischer und literarischer Inselphantasien steht, sondern auch konzeptionell und praktisch über alle Epochen hinweg mit Inselmotiven operiert. Am Beispiel Rousseaus wurde ersichtlich, daß dieses traditionelle Beziehungsgeflecht mit der Verschiebung der Semantiken von Natur und Landschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts korrespondiert und dabei in einer regelrechten Identifikation von Inselvorstellungen mit dem Projekt eines "Wilderness"- oder Landschaftsgartens aufgeht.

Daß diese Denkfigur nicht auf die singuläre Erscheinung Rousseaus beschränkt ist, sondern sich an der Epochenschwelle von 1800 als regelrechter Katalysator der modernen Inselehnung bewährt, bestätigen die zeitgenössischen ästhetischen Debatten ebenso wie die Reflexionen der Südsee- und Italienreisen und die gerade von den Garteninseln ausgehende literarische Faszination. In der Rückkopplung auf eine reale Landschaft und deren sinnliches Erlebnis holt die *Insula fortunata* ausgangs des 18. Jahrhunderts die dem Projekt des amoenen Gartens seit jeher charakteristische Tendenz eines irdischen Paradiesimplantats ein. Insel und Garten treffen sich in einem rousseauistischen Naturbegriff, der die ideale Ursprungslandschaft in einer dem Naturvorbild abgezogenen Ästhetik des Wilden identifiziert. Als miteinander verschmelzende Imagines (und Heterotopien par excellence) kommt den Gärten und Inseln in den Diskursverschiebungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine nicht voneinander zu trennende Schlüsselfunktion zu. Die Verzahnung der imaginären und symbolischen Komplexe von Insel und Garten bekundet sich dabei in einer Dynamik wechselseitiger Übertragungen. Einerseits werden die Inseln der Südsee und des Mittelmeeres in den Schilderungen der Reisenden unisono mit der Assoziation von Gartenlandschaften belegt. Umgekehrt präsentiert sich der Landschaftsgarten selbst als "*Insula fortunata*" einer idealischen "Natur", in welchem zudem die Anlage von Inseln einen geradezu ikonischen Stellenwert erhält.

Die Versammlung der relevanten zeitgenössischen Inselschauplätze in den Staffagen der Landschaftsgärten ist auf den ersten Blick evident. Die "Rousseau-Insel" und das "otaheitische Teehaus" gehören ebenso zu ihrem obligatorischen Bestand wie die gesammelten Zitate der italienischen Antikenlandschaft: Tempelruinen, Statuen, Vergils Wasserfall und vermeintliche Grabstätte, die Grotte der Cumäischen Sibylle, Cestius-Pyramide, Vasen und imitierte Relikte römischer Aquädukte. Auch die in der Bepflanzung der Gärten intendierte Nachahmung einer mediterranen Vegetation rückt diese in den Vorstellungskomplex der mittel- und südmeerischen "*Insulae fortunatae*" ein. Wenn, wie oben bereits erwähnt, Hirschfelds "Theorie der Gartenkunst" ihren Beschreibungen antiker und neuzeitlicher Gärten ohne weiteres die von Anson und Forster geschilderten Südseeinseln (Hirschfeld 1996, Bd.1, S.111ff.) sowie die Kanaren und Madera (a.a.O. S.108f.) zuschlägt, ist dies selbstredend genug, eine an metonymische Austauschbarkeit grenzende Referenz von Inselszenerie und Landschaftsgarten zu konstatieren.

Die naheliegende Frage, ob das neue Paradigma der "Landschaft" in der Gartentheorie des 18. Jahrhunderts von der gleichzeitigen Verweltlichung der Inselvorstellung angesteckt worden ist oder diese umgekehrt erst seinerseits stimuliert, kann schwerlich beantwortet, vielleicht so nicht einmal gestellt werden. Offenkundig handelt es sich um eine weitgehend parallele und wechselwirkende Diskursverschiebung, wie sie bereits das Beispiel Rousseau schlaglichtartig deutlich gemacht hat. Bekanntlich leitet sich die neuere naturbezogene Sinngebung des Landschaftsbegriffs überhaupt aus einer ästhetischen Terminologie her, die zunächst exklusiv auf die Bildqualität einer Naturansicht referiert. Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts - und aller Wahrscheinlichkeit nach durch Vermittlung des "Landschaftsgartens" selbst - ist diese bildästhetische Kategorie der "Landschaft" für die Kennzeichnung eines realen Natureindrucks beliehen worden. Die bildhafte Auffassung von Natur als "Landschaft" wird mithin nicht am Naturvorbild - auch nicht dem Tahitis oder Italiens - sondern vermittels einer idealischen Landschaftsmalerei einstudiert (vgl. Kellner 1994, S.53ff./66ff.), deren Vorbilder Poussin, Claude Lorrain, Ruysdael und Rosas heißen. Die glücklichen Inseln in Mittelmeer, Süd- und Bieler See sind ohne diese Übertragung eines ästhetischen Begriffs von Landschaft nicht als solche zu denken. Doch ist ebenso offenkundig, daß das reformerische Projekt der Landschaftsgärten gerade an die schon der barocken Gartenarchitektur eignenden Inselbezüge anschließt und diese übernimmt.

In allgemeinster Form ausgedrückt stellt sich die Ablösung des geometrischen "französischen" durch den "englischen" Landschaftsgarten als Ersetzung dessen der Architektur entlehnten formalen Paradigmas durch das der Landschaftsmalerei dar. August Wilhelm Schlegel vermerkt dies in seinen ästhetischen Vorlesungen mit den Worten: "Die großen Maler waren die Meister und Lehrer der Gartenanleger: und wenn es Gärten gibt, die frei von Unschicklichkeiten und kleinlicher Manier landschaftliche Szenen in einer edlen, freien, harmonischen Manier darstellen, so kann man behaupten, daß eigentlich Claude Lorrain und Gaspere Poussin, Ruysdael, Swaneveld und andere ihre Schöpfer waren" (A.W. Schlegel 1989, S.346). Die gängige Begrifflichkeit der Gartentraktate von 1800, die Ausblicke und Ansichten als "Malereien", "Gemälde", "Prospekte" oder "Tableaus" tituliert, hält die Vorbildfunktion der bildenden Kunst für die neue Gartenpraxis schon terminologisch fest. "Wie sehr die Optik durch die Malweise Lorrains geprägt bzw. gewünscht wird, zeigt die Entwicklung des sog. Claude-Glases; hier läßt ein konvexer Spiegel auf dunkler Folie die Landschaft während des Spazierganges in abgestuften Tönen wie ein Gemälde des verehrten Malers erscheinen" (Ebbinghaus 1997, S.55). Über die thematische Referenz auf das Bildthema der Ideallandschaft hinaus wird die Debatte des Landschaftsgartens mit derjenigen der Malerei zudem durch die im Zwischenraum beider auftauchende Frage nach der Funktion der Farbenharmone verknüpft (vgl. Hirschfeld 1996, Bd.1, S.150). Das Beispiel Goethes bezeugt, wie die Theorie und Praxis der Gartenkunst einer systematischen Farbenlehre wesentlichen Impulse verliehen hat und umgekehrt verdankt (vgl. Kellner 1994, S.159ff.). Die Blickwendung auf die Malerei verwandelt den Garten von einer Herrschaftsarchitektur zur natürlichen "Leinwand, die der Gartenkünstler bemalt"

(Hirschfeld 1996, Bd.1, S.75).

Dieser Paradigmenwechsel der Gartenkunst geht im Verlauf des 18. Jahrhunderts mit einer Aufwertung der "Landschaft" als Thema bildender Kunst einher, welche sich auf die "arkadische" Bildästhetik des 17. Jahrhunderts als ihres bestimmenden Vorbilds besinnt. Daß diese - wie im ersten Teil der Untersuchung zu sehen war - ohnehin in einem Brennpunkt der abendländischen Aneignungen und Reformulierungen antiker Inselvorstellungen steht, verweist auf den historischen Tiefengrund, in welchem der Landschaftsbegriff des 18. Jahrhunderts und die Ikonographie der *Insula fortunata* miteinander verschwistert sind.

Der schillernde Goldton Claudescher Ideallandschaften, der einem "Goldenen Zeitalter" antiker Vorzeit sein melancholisch-idyllisches Schwanenlied anstimmt, rückt die davon beleuchtete "Landschaft" in die Traditionslinie insularer Imagines ein. Wenn die Gartenprojekte des 18. Jahrhunderts die malerischen Landschaften Claudes, Poussins und Rosas' in eine begehbbare Wirklichkeit übersetzen (und die italienreisenden Maler und Dichter hiernach Claudes Licht und Landschaft verifizieren), schlagen sie einem vermeintlich "authentischen" Natureindruck unter der Hand ein Stück imaginären Inselglücks zu.

Die ästhetische Kritik an der "formalen Spielerei" des geometrischen Gartens stützt sich bekanntlich schon seit den bahnbrechenden Schriften des Grafen von Shaftesbury (1711) auf die ethische einer darin eingetragenen Sklavenmoral: "Fürstliche Laune hat all das erfunden und höfische Sklaverei und Abhängigkeit hält es am Leben" (zit. nach Buttler 1989, S.12). Die von den Gartenschriftstellern emphatisch beschworene Natürlichkeit wird zum Transportmittel eines kategorischen Freiheitsbegriffs, der am ungehemmten organischen Wachstum ein subjektives Verlangen verifiziert. Der in der Geometrie des Hofgartens reflektierte zeremonielle Bewegungsablauf und das skulpturale Beschneiden der Pflanzen erscheinen als Spiegelbild eines in seinem natürlichen Bewegungs- und Freiheitsdrang beschnittenen Individuums. Vor diesem Hintergrund bietet sich der Arkadientopos als Vehikel einer ästhetischen Blickwendung an, die den aufklärerischen Freiheitsbegriff mit dem gärtnerischen *Locus amoenus* harmonisiert.

Man sieht, daß die Absage an das geometrisch-architektonische Paradigma gerade nicht die schillernde Fiktion einer "*Île enchantée*" meint, die das vom höfischen Barock initiierte Gartenprogramm stimuliert und begleitet hat. Vielmehr entdeckt sie in der Arkadienformel die eigentliche wesentliche Drehscheibe, die das Inseln und Gärten anhängende Glückseligkeitsversprechen in der neuzeitlichen Tradition aufeinander vermittelt. Die von den Gartenschriftstellern pathetisch zu ihren Gewährsmännern aufgerufenen literarischen Vorbilder eines Spenser, Milton und Geßner zerstreuen den letzten Zweifel, wie unmittelbar die poetische Evokation einer ursprünglichen Inselidylle mit dem Programm gärtnerischer Ideallandschaften korrespondiert.

Die Etablierung des englischen Landschaftsgartens in Europa war von Anbeginn durch ein umfangreiches theoretisches Schrifttum begleitet, das der Praxis häufig vorausleuchtete und an dieser Stelle nur ausschnittsweise und in unmittelbarem Bezug auf die uns interessierende Inselvorstellung behandelt werden kann. Dabei fällt auf, daß die Insel - gleichwohl (oder eher weil) sie zum selbstverständlichsten Inventar jedes Landschaftsgartens gehört - einer theoretischen Debatte ihrer Funktion kaum für wert befunden worden ist. Dasselbe Standardwerk Hirschfelds, das bedenkenlos mit den Inseln der Südsee und des Mittelmeers als Beispielen vorbildlicher "Landschaftsgärten" operiert, widmet den Inseln im theoretischen Teil nicht einmal ein eigenes Kapitel. Hirschfeld empfiehlt die Inseln im Abschnitt "Vom Wasser" als willkommene Unterbrechungen der leeren Wasserfläche und Bereicherungen der Szenerie. Die Anlage von Inseln empfehle sich zumal, "da sie der schönsten malerischen Lagen fähig sind" (Hirschfeld 1996, Bd.2, S.89). Doch warnt der Autor vor dem Hang zur Übertreibung: Nicht harmonisch auf die Proportionen der Landschaft eingestimmt, "können sie selbst einen schönen Prospect von Wasser verderben". Auch zerstöre eine zu große Zahl von Inseln den Charakter des Sees (ebenda). Hirschfelds Argumentation wird von den ihm nachfolgenden deutschen Gartenschriftstellern mit nur geringfügigen Akzenten übernommen. Die Warnungen vor übertriebenem Effekt und der Hinweis auf die besondere Schwierigkeit, den Eindruck von Künstlichkeit bei der Anlage der Inseln zu vermeiden, überwiegen die positiven Empfehlungen (vgl. etwa Pückler-Muskau 1988, S.125ff.).

Bemerkenswerterweise greift Hirschfeld indes immer wieder auf originale Insellandschaften zurück - die des Golfes von Neapel (Hirschfeld 1996, Bd.1, S.180f.), Siziliens und der liparischen, panarischen und alicudischen Inseln (a.a.O. S.204f.) sowie des englischen Winandersees (a.a.O. S.205f.) - um die im Kontext seines Theoriemodells zentralen ästhetischen Kategorien zu demonstrieren, die da lauten: Kontrast, Mannigfaltigkeit, Verschiedenheit, Zufälligkeit, Bewegung. Dabei stellt ihm gerade die - in den Inseln mustergültige - "Bewegtheit" der Landschaft die Differenz zur statischen Erscheinung des Barockgartens sicher und korrespondiert einer ihr entgegenkommenden Bewegung der "Einbildungskraft und Empfindung" (a.a.O. S.155f.). Die Szenerie des Gartens erhebt die Phantasie des Betrachters und stellt auf diese Weise jene paradiesische Einheit von Natur und Subjekt wieder her, die der geometrische Garten nach der neuen Ansicht suspendiert. Dem Gartenkünstler fällt es zu, die Initiation einer solchen Gemütsbewegung dem Naturvorbild abzulauschen und dieses darin zu überbieten, d.h. "durch Bepflanzung, durch Ausbildung, durch Stellung, durch Contrast die Charaktere natürlicher Gegenden zu verstärken und die Wirkungen zu vervielfältigen" sowie "durch harmonische Vereinigung mit Gegenständen, die der Kunst gehören, die Eindrücke der Natur zu erhöhen" (a.a.O. S.145). Die Funktion des Gartens als Kunstgattung wird gleichsam dadurch definiert, natürlicher als die Natur selbst zu sein und mit diesem Überschuß die eingewohnte Entfremdung von menschlicher und landschaftlicher Natur zu überbrücken.

In seinen 1803 erschienenen "Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden" schließt der Dresdner Bibliothekar

und Kunstschriftsteller Christian August Semler an Hirschfelds Nobilitierung der Landschaftsgärtnerei als Gattung der schönen Künste. Wie Hirschfeld sieht auch Semler den Landschaftsmaler anstelle des Architekten zum Ideengeber der Gartengestaltung berufen (Semler 1803, Vorwort S.XXIII). Bezugnehmend auf seine vorangegangene Schrift zur Ästhetik der Landschaftsmalerei trägt er der Landschaft dabei jedoch eine mediale und explizit schöpferische Funktion ein, die über ein bloßes harmonisches Zusammenspiel innerer und äußerer Natürlichkeit hinausweist. Diese bekundet sich in einer den romantisch renovierten Topos der "Natursprache" gemahnenden Funktion des "Sprechens", die Semler der Landschaft zuschreibt und mithin zur exemplarischen Aufgabe der Gartenkunst macht. Insbesondere mahnt der Autor in diesem Zusammenhang den Verzicht auf überflüssige mythische oder biblische Staffagen an, da diese die Phantasie des Betrachters einengen und das freie Spiel seiner Einbildungskraft unterminieren. Der Künstler soll den Garten so anlegen, daß er nicht nur ohne mündliche, schriftliche oder symbolische Anweisungen an den Besucher auskommt, sondern daß er sich über seine imaginären Potentiale "selbst ausspricht" (a.a.O. S.40). Die theoretische Kategorie, auf die Semler diese Funktion gründet, wird durch ein vorbildliches Inselszenario definiert: es handelt sich um Rousseaus Schlüsselwort der "Rêveries", das dieser anknüpfend an die paradigmatische St. Pierre-Episode für den Titel seiner letzten Autobiographie fand.

Rêveries

Bereits im zweiten Teil seiner "Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei" (1800) hat Semler sich auf Rousseaus Begriff gestützt und diesen im Zwischenraum einer "malerischen" Anschauung und deren "poetischer" Reflexion positioniert: Die gesehene Landschaft löst nach Semler in der Phantasie eine Serie daran geknüpfter Assoziationen aus. "Die Seele verfolgt ... diese in einem freyen bloß durch Gefühle regulierten Ideenspiele und so entsteht die Reverie" (Semler 1800, 2.Teil, S.6). Die "Träumereien des einsamen Spaziergängers", an die sich der Gartenkünstler wendet, wiederholen dabei nicht einfach eine der Landschaft von ihrem Gestalter implementierte fertige Idee. Vielmehr wird diese im vollendeten Werk des Gartens regelrecht zum Verschwinden gebracht, in dem die Landschaft selbst in den Rang eines schöpferischen Elements tritt. Die sinnlichen Angebote des Gartens fungieren von nun an als Medien, "aus denen sich mit leichter Mühe ... eine rührende Romanze, eine pathetische Novelle oder doch wenigstens ein fröhliches Feenmärchen machen läßt. Der Spaziergänger muß, wenn ihn der Künstler recht zu behandeln versteht, zum Dichter werden, ohne es zu wissen" (Semler 1803, S.15).

Die anklingende Metapher eines "Buches der Natur", die keine singuläre Idee Semlers, sondern einen Topos der romantischen Gartendebatte darstellt (vgl. Apel 1983, S.16ff./ Ebbinghaus 1997, S.59f.), bestimmt den Landschaftsgarten zu einem Katalysator poetischer Autorschaft: "Der rechte Dichter wird in seiner Vermählung der Kunst und Natur sogar dem Parkgärtner, welcher seinem Kunstgarten die Naturumgebungen gleichsam als schrankenlose Fortsetzungen desselben anzuweben weiß, nachahmen",

bemerkt Jean Paul in seiner "Vorschule der Ästhetik" (Jean Paul 1985, 5.Bd., S.43). Das tradierte Gleichnis des Gartens auf das biblische Paradies noch überbietend, bewährt sich der neue Landschaftsgarten als Schauplatz einer regelrechten "Creatio ex nihilo" und Anschlußstelle eines romantischen Kunstbegriffs. Der am Beginn des 19. Jahrhunderts kulminierende ästhetische Disput über den Rang der Gartenkunst bezeugt, wie weit diese "schöpferische" Aufladung von "Landschaft" den klassischen Natur- und Kunstbegriff gleichermaßen überschreitet.

Fungierte die "Landschaft" beim Paradigmenwechsel vom geometrischen französischen zum "malerischen" englischen Garten noch als schlichtes Substitut einer repräsentativen Denkfigur, so erweist sie sich um 1800 als verkappte Ladung, die eben diese Denkfigur von innen heraus sprengt. Indem sie einer dynamischen und gleichsam schöpferischen Funktion von Leben, Natur und Organischem Einlaß in das System der Kunst bietet, verschiebt sich der epistemologische Ort der "Landschaft" von dem eines Kunstprodukts auf den Schauplatz seiner Entstehung, von einer "Landschaftsmahlerei mit wirklichen Naturgegenständen" (A.W. Schlegel 1989, S.345) auf das Exempel einer der Kunst vorbildlichen Natur. Die Problematik dieser Diskursverschiebung spiegelt sich in zwischen zwei äußersten Extremen gespaltenen Theorieansätzen: entweder wird der Landschaftsgarten - wie dies bei Jean Paul angedeutet ist - als regelrechtes Paradigma des romantischen Kunstbegriffs aufgebaut oder aber als schlichtes Naturimitat aus der kunstästhetischen Debatte überhaupt verbannt. So konstatiert August Wilhelm Schlegel mit einigem Recht: "Will man überhaupt die Natur in ihren erhabnen, furchtbaren Schauspielen bewundern, so möchte es auf alle Weise rathsamer seyn, zu ihr hinzugehn, als sie zu sich herkommen zu lassen" (a.a.O. S.344). In dem es die gefeierte "Originalität" des Landschaftsgartens als schlichtes Duplikat des allemal authentischeren Naturvorbilds denunziert, bezeugt das lapidare Wort Schlegels die ultimative Emanzipation der "Landschaft" von einer kunstästhetischen Direktive. Von der künstlichen Insellandschaft des Gartens wendet sich der Blick auf eine reale Natur und jene Inseln, die die Südsee- und Italienreisenden sahen. Die als reflexive Aktivität von äußerer Natur und Einbildungskraft postulierte "Bewegtheit" fällt einer Motorik des Reisens zu, die sich auf die vorbildlichen Originalschauplätze der Gartenlandschaften orientiert. Eine Tagebucheintragung Wilhelm Heinse's, (dessen an die Italienreise von 1780-83 anschließender Roman "Ardinghello und die glückseligen Inseln" noch exemplarisch zu besprechen sein wird), ist geeignet, diesen radikalen Bruch mit einer auf bloßer Imagination gegründeten Naturästhetik zu demonstrieren: "Reisen, die Erde und ihre Geschöpfe kennen lernen, ist die natürliche Bestimmung des Menschen: Stille sitzen und Phantasien schmieden, sein unnatürlicher Zustand" (Heinse 2002, S.213). Auch Jean Pauls Lobschätzung des dem Dichter gerade darin vorbildlichen Parkgärtners, daß er "seinem Kunstgarten die Naturumgebungen gleichsam als schrankenlose Fortsetzungen desselben anzuweben weiß", ist beredtes Zeugnis eines renovierten Landschaftsbegriffs, der die Grenzen des Gartens in Richtung einer Natur als solcher transzendiert. Wo die äußere Grenze des Gartens diesen bis dato in Gestalt von Mauern, Hecken und/oder Wassergräben geradezu konstituierte – auch das Wort "Paradies" bezieht sich etymologisch auf eben diese Umfriedung des dem Garten zugedachten Bezirks - ist die neue Gartenästhetik umgekehrt bemüht, diese Grenze nach Möglichkeit zu negieren. Die Abschaffung der

Gartenmauer und ihre Ersetzung durch einen vor dem Blick des Spaziergängers getarnten Graben, die Ausdehnung des Geländes und die angestrebte "Natürlichkeit" der Bepflanzung und Wegeführung treffen sich im Bestreben, die Landschaft des Gartens ihrer Umgebung als scheinbar naturgegebene Hervorbringung zu integrieren.

Das Herz des Gartens

Das traditionell inselhafte Erscheinungsbild des Gartens, auf das sich seine paradiesische Metaphorik seit jeher gestützt hat, wird durch diese Entgrenzung auf den ersten Eindruck suspendiert. Indes ist es gerade die Aufhebung der dem Gartenraum als Ganzem eigentümlichen Verinselung, die den Blick auf die neue symbolische Funktion lenkt, welche den Inseln selbst im Arrangement des Landschaftsgartens zufällt und sie zu einem schlechthin unverzichtbaren Element macht. Nicht mehr in der Umgrenzung, sondern in seiner symbolischen Mitte holt der englische Garten die Inselvorstellung ein, wobei sich seine angestrebte "Natürlichkeit" in der signifikanten Imago des Ursprünglichen redupliziert. Die Staffage mit Rousseau-Denkmal, tahitianischem Teehaus, antiker Ruine, Venus-Statue oder Eremitage, zielt dabei nicht - wie in den barocken Inszenierungen einer "Île enchantée" - auf eine Reproduktion mythischer oder literarischer Vorbilder, sondern sie fungiert vielmehr als ein Signum des Insularen selbst, über das die Insel des Gartens ihre bestimmenden Naturvorbilder assoziiert. Gemäß dem von Semler verhängten Verdikt kann sie auch ganz fehlen. Die Insel sagt dann nichts als sich selbst aus; allenfalls ihr Spiegeleffekt im Wasser und die vorhandene oder nicht vorhandene Brücke, mögliche oder unmögliche Überfahrt bekunden ihre heterotopische Einschreibung und jene primordiale "Sehnsucht", die die moderne Inselphantasie charakterisiert. In der Begrifflichkeit romantischer Kunsttheorie erscheint sie wesentlich "symbolisch", das heißt als eine synthetische Figur, in der "weder das Allgemeine das Besondere, noch das Besondere das Allgemeine bedeutet, sondern wo beide absolut eins" und folglich Sinnbild einer äußersten denkbaren Identität sind (Schelling 1927, 3.Hbd., S.427).

Im Mikrogarten der Insel wird das Projekt des Landschaftsgartens noch einmal sinnbildlich redupliziert und gleichzeitig auf das jenseitige Andere verlängert, auf das die Entgrenzung nach außen ebenso orientiert. Als paradiesisches "Herz" des Gartens trifft sich die landschaftliche Figur der Insel mit jener empfindsamen Metapher, die das leibliche "Herz" zum heterotopischen Zuschreibungsort einer archaischen Menschlichkeit macht. Auch die Idyllendichtung des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat diese metaphorische Lesart der Insel als "Herz des Gartens" vorzüglich adaptiert (vgl. etwa Mahler Müller 1982, Bd.1, S.50ff.). In der Summe ihrer landschaftlichen und sinnbildlichen Einschreibungen gerinnt die Garteninsel zu einer "symbolischen Landschaft", die dem romantischen Spaziergänger das Rendezvous mit einer ursprünglichen Ganzheit offeriert.

5. Goethes "Italienische Reise" auf die "Insel der Poesie"

Wenn der Fortgang unserer Untersuchung sich im folgenden auf die Analyse einer Reihe hervorragender literarischer, künstlerischer und theoretischer Beispiele aus dem deutschen Sprachraum konzentriert, wird dies neben der ausufernden Materiallage durch die Einsicht nahegelegt, daß gerade die im Umkreis der deutschen Romantik etablierte Kunst- und Naturphilosophie als bahnbrechender Aufriß des modernen Wissensfeldes gewirkt hat. Die legitime, gleichwohl den Rahmen dieser Arbeit sprengende Fragestellung, inwieweit sich die Funktionalisierung von Inselvorstellungen in den zeitgenössischen französischen, englischen und weiteren Literaturen von den nachfolgenden Beispielen in spezifischen Akzenten unterscheidet, bleibt aus methodischer Rücksicht ausgespart und einem künftigen Interesse am Thema vorbehalten. Unsere begründete Vermutung, daß sich die Inselfaszination der Moderne in allererster Linie einer Referenz auf deren epistemologische Strukturen, d.h. die Codes ihres Denkens und Wissens verdankt, findet gerade in den nachwirkenden Werken Goethes und Jean Pauls, im philosophischen Projekt Schellings und seiner romantischen Umgebung sowie den prototypischen Bildlösungen Runges und Friedrichs ein prädestiniertes Feld ihrer empirischen Untersuchung. Daß die darin verhandelten Inselthemata keine singulären Denkfiguren, sondern einen für die Moderne als solche relevanten Diskurszusammenhang widerspiegeln, wird deren konkrete Beobachtung sowie die (im abschließenden Teil der Arbeit zu betrachtenden) Anschlüsse Nietzsches, Gauguins und der formalen Avantgarden erweisen.

1787

Man ist an das Phänomen der dreimaligen "Entdeckung" Tahitis innerhalb eines Jahres durch Wallis, Bougainville und Cook erinnert, wenn gleich drei im Kontext der deutschen Literatur wesentliche Annäherungen an das Inselthema - genau 20 Jahre später - wiederum in einem einzigen Jahr zusammenfallen. Die Koinzidenz von Goethes sizilianischer "Irr- und Inselfahrt" (Goethe 1993, Bd.I/15, S.227) mit den Publikationen von Heinses Roman "Ardinghello und die glückseligen Inseln" sowie Stolbergs "Die Insel" 1787/88 legt wie die Entdeckung Tahitis eine historische Zwangsläufigkeit nahe, die das Inselthema an der Nahtstelle von klassischer und moderner Episteme exponiert. Bei aller unverkennbaren Differenz der literarischen Konzepte Goethes, Heinses und Stolbergs sind dabei prinzipielle Analogien der vermittelten Inselvorstellungen nicht zu übersehen. Diese beginnen mit dem gemeinsamen Anschluß an die Thematik der italienischen Reise und gipfeln in der Übersetzung des Topos der "glückseligen Insel" in eine wesenhaft ästhetische resp. poetische "Utopie".

Die Entdeckung erfahrbarer Ursprungräume, wie sie die Südsee- und Mittelmeerinseln, aber auch die Biographie Rousseaus und die englischen Landschaftsgärten beispielhaft gemacht haben, rückte die von einer subjektiven Vorstellungskraft besetzte Inselfaszination ausgangs des 18. Jahrhunderts wieder in ein geographisches Bezugssystem ein. Nachdem sie seit dem abklingenden Zeitalter der Entdeckungen die sichere Domäne von Dichtern, Künstlern, Architekten und Utopisten gewesen waren, erscheinen die

Inseln wie ein wiedergefundenes Atlantis in den Schnittflächen von menschheitlicher Geschichte und globaler Geographie. Ihre Duplizität als Landschaft und fragmentarischer Ursprungsraum bietet sie als mediale Denkfigur an, einen hypothetischen "Naturzustand" mit der Anschauung einer realen und erleb-
baren Natur zu synthetisieren.

Schon die Rückkopplung der nachfolgend zu betrachtenden Dichtungen auf authentische Reiseerfahrungen der Autoren ist bezeichnend für den Paradigmenwechsel, mit dem sich die Funktion der Inselphantasie am Ausgang des 18. Jahrhunderts von der in den klassischen Reisefiktionen, Idyllen und Robinsonaden differenziert. Wo die Inselimagines des 17. und 18. Jahrhunderts auf ein regelrechtes Konkurrenzverhältnis zu den empirischen Reisebeschreibungen gegründet waren, in welchem sie sich als Exempel einer subjektiven Einbildungskraft profilierten, berufen sich Goethe, Heinse und Stolberg umgekehrt auf ein vorgängliches authentisches Erleben, welches die literarische Reflexion zuallererst initiiert. Die als Dokumente einer individuellen Phantasie obsolet gewordenen - weil in erfahrbaren Landschaften generierten - *Insulae fortunatae* locken die Dichtung des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewissermaßen mit deren ureigener schöpferischer Ambition. Während das bloße "Versprechen" eines idealischen Inselglücks an der bestechenden Offerte seines realen Erlebens versagt, scheint nunmehr gerade die Begegnung mit der "poetischen Landschaft" zu versprechen, daß dem Dichter darin die schöpferische Urszene seiner Muse widerfährt. Zwanzig Jahre nach der Entdeckung Tahitis wird dieses Versprechen in den Reisen und Werken Goethes, Heinses und Stolbergs beispielhaft sondiert.

Man mag deren verführerischer Gleichzeitigkeit entgegenhalten, daß Goethes "Italienische Reise" das Inselthema 1.) allenfalls beiläufig berührt und 2.) ihre textliche Fassung fast 30 Jahre später auf die Jahre 1816/17 fällt. Der Einwand ist berechtigt und verweist doch bei genauerer Ansicht gerade auf die Goethes Reiseerlebnis der Jahre 1786 bis 88 eingetragene Schlüsselfunktion. Die verspätete Veröffentlichung und beinahe lebenslange Bearbeitung des Reisetagebuches - der letzte Teil über den zweiten römischen Aufenthalt erschien sogar erst 1829 - spiegeln sowohl den Rang des Italienerlebnisses für die autobiographische Inszenierung des Dichters Goethe wie dessen literarische Problematik. Eine wesentliche Ursache hierfür ist in der von der Forschung inzwischen ausführlich konstatierten Tatsache zu sehen, daß die Reise selbst von Anbeginn Elemente einer ambitionierten literarischen Konzeption aufweist. Goethes "Italienische Reise" ist das Dokument einer Inszenierung von Autorschaft, der Versuch einer im Grenzland zwischen "Dichtung und Wahrheit" statuierten, gleichsam leibhaftigen Literatur. Die nachfolgende Betrachtung wird aufweisen, daß der Inselvorstellung in diesem Konzept von Anfang an eine Schlüsselfunktion zudedacht ist, die mit der Überfahrt nach Sizilien zum Leitmotiv avanciert. Dabei streben wir nicht an, der Flut der Interpretationen von Goethes "Italienischer Reise" eine weitere hinzuzufügen, die sie nunmehr in das Schema eines Inselparadigmas preßt. Vielmehr soll die Inselthematik Goethes gerade in ihrer Verflechtung mit einer Reihe weiterer Motive und nicht zuletzt weltanschaulichen Fragestellungen beobachtet werden, welche sie für die Aneignungen und Übertragungen der Inselvorstellung in Denkfiguren der Moderne mustergültig erscheinen läßt.

Die wesentliche Spur, der wir in der nachträglichen Textgestalt der "Italienischen Reise" folgen, ist das ungeschriebene Drama eines "Ulysses auf Phäa", dessen Projekt Goethe auf seiner Reise begleitet hat. Wir schließen dabei an die bekannte These an, daß Goethe selbst sich im Verlaufe seiner Reise in zunehmendem Maße mit der Figur des "Ulysses" identifiziert. Es ist nicht zuletzt dieser versuchsweisen Transformation von Literatur in Existenz, von Dichtung in Wahrheit zuzuschreiben, wenn das geplante Drama aus dem Abstand von der originalen Reiserfahrung nicht mehr fortgesetzt und vollendet werden konnte. Nicht zufällig gipfelt die in Verlauf und Text von Goethes Italienreise programmierte Verschmelzung von Autor und Werk in einem ekstatischen Sizilienerlebnis und trifft sich darin ganz unmittelbar mit den zeitgenössischen Projektionen der Insel auf eine Ursprungslandschaft der Poesie.

Scheide-Blick

Mit der Bemerkung, man habe "zu der Zeit noch keine Bibliotheken für Kinder veranstaltet", beginnt Goethe im ersten Buch von "Dichtung und Wahrheit" die Aufzählung seiner frühen Lektüreerfahrungen, mit der er diese unter der Hand an künftige Pädagogen empfiehlt. Nach der Erwähnung von Comenius' "Orbis pictus", Gottfrieds "Weltchronik", Ovids "Metamorphosen" und "allerlei Fabeln, Mythologien und Seltsamkeiten" widmet er sich im folgenden Absatz dem einen und einzigen Thema: "Einen frömmern, sittlichen Effekt als jene mitunter rohen und gefährlichen Altertümlichkeiten machte Fenelons Telemach, den ich erst nur in der Neukirchischen Übersetzung kennenlernte und der, auch so unvollkommen überliefert, eine gar süße und wohlthätige Wirkung auf mein Gemüt äußerte. Daß Robinson Crusoe sich zeitig angeschlossen, liegt wohl in der Natur der Sache; daß die Insel Felsenburg nicht gefehlt habe, läßt sich denken. Lord Anson's Reise um die Welt verband das Würdige der Wahrheit mit dem Phantasiereichen des Märchens, und in dem wir diesen trefflichen Seemann mit dem Gedanken begleiteten, wurden wir weit in alle Welt hinausgeführt und versuchten, ihm mit unsern Fingern auf dem Globus zu folgen" (Goethe, 1986, Bd.I/14, S.41f.).

Man ist geneigt zu glauben, Goethe habe seiner Wertschätzung für Ansons Fähigkeit, "das Würdige der Wahrheit mit dem Phantasiereichen des Märchens" zu verbinden, aus dem Rückblick das Programm seiner eigenen "Italienischen Reise" unterlegt. Schon deren jahrelange Vorbereitung und Erwartung spiegelt die kindlich geprägte Reise- und Inselfaszination und überblendet sie einem durch die väterlichen und angelesenen Reiseberichte vorgefertigten Italienbild. Beispielhaft hierfür ist ein ebenfalls rückblickend in "Dichtung und Wahrheit" geschildertes Erlebnis seiner Schweizer Reise von 1775, (die er im übrigen über weite Strecken in Begleitung des noch zu betrachtenden Inseldichters Friedrich von Stolberg unternahm). In deren Verlauf wird Goethe von seinem in der Schweiz lebenden Jugendfreund Jakob Ludwig Passavant zu einer mehrtägigen Alpenwanderung eingeladen, die beide u.a. auf den an der italienischen Grenze gelegenen Gotthard führt. Im Augenblick, da sie dabei einen nach Italien abwärts führenden Fußpfad berühren, überrascht Passavant Goethe mit dem Vorschlag, sich "von diesem Drachengipfel hinab in jene entzückenden Schluchten zu begeben". Der Freund (der den entscheidenden

"Schritt voran" noch dazu im Namen führt) malt Goethe die herrliche Wanderung und die Inseln des Lago Maggiore aus (Goethe 1986, Bd.I/14, S.810). Er fordert ihn auf, den Weg nach Mailand bis nach Airolo voranzugehen, wo er ihn nach Klärung seiner Angelegenheiten mit einem Boten einholen will. Goethe indes will "so ganz aus dem Stegreife ein solches Unternehmen ... nicht gefallen" (ebenda) und er wendet sich geradezu panisch von der aus dem Tal lockenden Landschaft - zumindest wird es von ihm in "Dichtung und Wahrheit" so rekonstruiert: "Schnell stand ich auf, damit ich von der schroffen Stelle wegkäme und der mit dem Refftragenden Boten heranstürmende Freund mich in den Abgrund nicht mit forttrisse" (a.a.O. S.811). - Freilich muß offen bleiben, ob Goethe in seiner späten Autobiographie die authentische Begebenheit berichtet oder diese bewußt stilisiert. Doch so oder so ist sie angesichts seiner dokumentierten Italiensehnsucht nur als eine Freudsche Verneinung zu lesen, hinter der sich das verkappte Verlangen zu Wort meldet, dem er im Mignonlied des "Wilhelm Meister"-Fragments (1783/84) beispielhaft Ausdruck gibt: "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,/ Im grünen Laub die Gold Orangen glühn,/ Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,/ Die Myrte still und froh der Lorbeer steht,/ Kennst du es wohl?/ Dahin! Dahin!/ Mögt ich mit dir o mein Gebieter ziehn..." (Goethe 1992, Bd.I/9, S.181).

Der in der Autobiographie beschworene Moment der ersten Italienbegegnung gewinnt ein zusätzliches Interesse, weil Goethe ihn auf einer vor Ort entstandenen Zeichnung festgehalten hat (*Abb. 9*) und über diese auch in seiner Autobiographie erinnert (Goethe 1986, Bd.I/14, S.810ff.). Das Blatt ist umseitig mit den Worten "Scheide Blick nach Italien vom Gotthard d. 22. Juni 1775" betitelt. Seine sparsame Bleistiftzeichnung zeigt eine am Abgrund über dem Talweg sitzende und eine daneben stehende Rückenfigur, lediglich das jenseits des Tales aufragende Gebirgsmassiv ist partiell mit schwarzen und weißen Tuschen ausgearbeitet. Der assoziative Zusammenhang der Autobiographie schließt nun die beschriebene Szene merkwürdig unvermittelt auf den graphischen Dilettantismus dieses Blattes kurz, d.h. auf das darin bekundete Bemühen etwas zu zeichnen, "was nicht zu zeichnen war und was noch weniger ein Bild geben konnte" (a.a.O. S.810). Das handgreifliche Italien und das Phänomen der graphisch nicht zu bewältigenden Landschaft überlappen sich in der oszillierenden Nähe und Ferne, die sich dem Zeichner/Dichter andient und im nächsten Augenblick entzieht. (Folgt man der von Goethe gegebenen Erklärung des Bildmotivs, würde dieses "Fort-Da-Spiel" zudem noch in Goethes eigener Verdopplung als sitzende Bildfigur und abwesender, weil im jenseitigen Vordergrund positionierter Zeichner dupliziert.) Einer ausführlichen Interpretation von Bild und Textstelle bei H.-J. Scheuer (vgl. Scheuer 1996, S.57ff.) ist in soweit zuzustimmen, als daß diese Konstellation exemplarisch für Goethes Kategorisierung Italiens als einer "medialen Region" (a.a.O. S.62) entsteht, die in den Zwischenraum von "Wahrheit" und "Dichtung" sowie von Ur- und Abbild die Vision eines vermittelnden Dritten projiziert.

Zugleich macht die Szene am Gotthard die regelrecht triebhafte Besetzung beispielhaft, die Goethes Italienbild in der Ambivalenz von ekstatischer Sehnsucht und drohendem Selbstverlust konfiguriert. Die Mittlerfunktion der italienischen Landschaft trifft sich dabei mit Goethes pantheistischen Neigungen und seinem epistemologischen Postulat einer "höheren Art" von Erfahrung (Goethe 1989, Bd.I/25, S.34f.),

deren Wahrheitsfunktion ihren Ort in derselben hypothetischen Mitte von empirischem Phänomen und schöpferischer Imagination hat. Die mehrfach aufgeschobene "Italienische Reise" gestaltet sich vor diesem Hintergrund zu einem symbolischen Projekt, noch dazu in Hinblick auf die schriftstellerische Krise, aus der heraus Goethe sie schließlich unternimmt. Sie ist mit der Erwartung einer tatsächlich "höheren" Erfahrung befrachtet, die die euphorischen Schemata der zeitgenössischen Italiensehnsucht noch übersteigt (vgl. Goethe 1987, Bd.I/24, S.746).

Einschiffung des Dichters

Daß Goethes Pilgerfahrt sich von Anfang an in einen unscharfen Zwischenraum von Wahrheit und Dichtung bewegt, beweist sich noch vor der Brennerpassage im Auftritt einer elfjährigen Harfnerstochter, einer leibhaftigen Mignon mithin, die das Sehnsuchtslied des Meister-Fragments als Ouvertüre der Reiseerzählung in Erinnerung bringt. In der originalen Version des "Tagebuchs für Frau von Stein" heißt es unter dem 7.9.1786, Wallensee halb 5: "Ich war nicht weit von dem Orte, als mir das erste Abenteuer-Gen aufsties. Ein Harfner ging mit seinem Töchtergen einem Mädchen von 11 Jahren vor mir her, und bat mich sie einzunehmen... Sie unterhielt mich recht gut. Hatte hübsche grose braune Augen eine eigensinnige Stirne, die sie ein wenig hinaufwärts zog. War hübsch und natürlich wenn sie sprach, besonders wenn sie kindisch laut lachte. Wenn sie schwieg, wollte sie was bedeuten und machte mit der Oberlippe eine fatale Mine. Ich schwätzte alles mit ihr durch. Sie war überall zu Hause, und paßte gut auf... Es gäbe schönes Wetter, wenigstens einige Tage sagte sie. Sie trügen ihr Barometer mit das sey die Harfe; wenn sich der Diskant hinauf stimme, so gebe es gutes Wetter, das hab er heute gethan. Ich nahm das Omen an" (Goethe 1991, Bd.II/3, S.17f.).

Eine Woche später haben sich die Prophezeiungen der erdichteten und der leibhaftigen Mignon gleichermaßen erfüllt. Die Assoziation der homerischen Lotosesser wachrufend, notiert Goethe in das der Weimarer Freundin gewidmete Tagebuch: "Mein eigentliches Wohlleben ist aber in Früchten; Feigen ess ich den gantzen Tag. Du kannst dencken daß die Birn hier gut seyn müßen wo schon Zitronen wachsen" (a.a.O. S.36). Der sinnliche Genuß, das Schwelgen in Landschaft und Früchten gibt sich als in der Folge immer wieder gebrauchtes Symbol einer veränderten Weltwahrnehmung, die sich mit dem Überschritt der Alpen verbindet: An die Stelle der nur durch die Literatur vermittelten intellektuellen Perspektive des deutschen Nordens tritt die im Akt des Essens versinnbildlichte orgiastische Einheit mit dem landschaftlichen Schauplatz, d.h. genau jenes Moment einer Entgrenzung des Selbst, das sich Goethe (glaubt man der Wahrheit des Dichters) beim Scheide-Blick vom Gotthard so entschieden verbot.

Schon wenige Tage später heißt es aus Venedig, der "wunderbaren Inselstadt" (a.a.O. S.82) im Anschluß an die vor den Bauwerken Palladios erfahrene "Erleuchtung": "Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten grosen Geists erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie" (a.a.O.

S.89). Goethe schlüpft geradezu in eine andere, seit jeher in Italien beheimatete Existenz: Ihm ist "nicht als ob ich die Sachen sähe, sondern als ob ich sie widersähe". Seine "Venetianische Existenz" kommt ihm augenblicklich "so eigen" vor, "als wenn ich zwanzig Jahre hier wäre" (a.a.O. S.116).

Der aus Venedig bekundeten Metamorphose ist ein zwei Tage zuvor mitgeteiltes "Abenteuer" nachzutragen, welches das Thema der Odyssee zum ersten Mal markant mit der Reiseerzählung Goethes assoziiert: Eine Schifffahrt auf dem Gardasee führt den Reisenden unversehens an ein Ufer, welches ihm "lästrygonisch zu werden" droht (Goethe 1993, Bd.I/15, S.39). Von ungünstigen Winden zum Anlegen in der Ortschaft Malcesine auf der venezianischen Seeseite gezwungen, sieht sich Goethe einer Überprüfung seiner Person durch die mißtrauischen Anwohner ausgeliefert, die er in der Redaktion der "Italienischen Reise" zu einer Spionageaffäre aufbauscht und derart als gleichsam homerisches "Abenteuer" offeriert. Am selben Gardasee beginnt Goethe mit der Verfassung seiner auf die Reise mitgenommenen "Iphigenie", die in Rom vollendet wird. Deren markanter Inselschauplatz liegt auf der Hand, doch wird er im Text des Dramas über seine Funktion als homerische Kulisse hinaus nicht ausdrücklich reflektiert.

Der Phasanen-Traum

Umso deutlicher meldet sich die Inselphantasie Goethes bei der Weiterreise nach Bologna in der Erinnerung an einen ein Jahr zurückliegenden Traum zu Wort. An Charlotte von Stein vermeldet Goethe kurz - eine detaillierte Kenntnis der Traumszene offenkundig voraussetzend - daß sein "Phasanen Traum" beginne "in Erfüllung zu gehn" (Goethe 1991, Bd.II/3, S.132). In der "Italienischen Reise" referiert Goethe den Inseltraum, der ihm nach eigenem Bekunden schon, als er ihn träumte, "bedeutend genug schien", mit folgenden Worten: "Es träumte mir nämlich: ich landete mit einem ziemlich großen Kahn an einer fruchtbaren, reich bewachsenen Insel, von der mir bewußt war, daß daselbst die schönsten Fasanen zu haben seien. Auch handelte ich sogleich mit den Einwohnern um solches Gefieder, welches sie auch sogleich häufig, getötet, herbeibrachten. Es waren wohl Fasanen, wie aber der Traum alles umzubilden pflegt, so erblickte man lange, farbig beaugte Schweife, wie von Pfauen und Paradiesvögeln..." (Goethe 1993, Bd.I/15, S.116). Goethe nimmt in seinem Traum von den Vögeln so viele an Bord, daß Ruder- und Steuerleute dazwischen kaum noch Platz finden und segelt in einen großen Hafen, in dem sich das Traumbild verliert.

Der Anlaß der Traumerinnerung wird weder im ursprünglichen "Tagebuch" noch in der Version der "Italienischen Reise" konkretisiert, noch dazu differieren die Textvarianten bezüglich der Einsetzung in den unmittelbaren Kontext. Lediglich die allgemeine Deutung auf eine paradiesische Beute des Italienaufenthalts ist evident: "Denn warrlich was ich auflade kann ich wohl mit dem köstlichsten Geflügel vergleichen, und die Entwicklung ahnd ich auch" (Goethe 1991, Bd.II/3, S.132). Daß der Inseltraum mithin so etwas wie Goethes private Imago eines glücklichen Italien und in dieser das Exposé der "Italienischen Reise" vorstellt, bleibt dem Leser zwischen den Zeilen zu erraten. Jedoch bestätigen solche Vermutung einige zu entschlüsselnde Verweise.

Ein Aufsatz von R. Schröder hat auf den Pfauentraum der Mutter Dantes und dessen Auslegung durch Boccaccio als denkbare Anregung für Goethes Mitteilung seines "Phasanen-Traums" verwiesen. In seiner "Vita di Dante" deutet Boccaccio das Gefieder des geträumten Pfauen als "die wunderbare Schönheit der Fabel, in welche die Göttliche Komödie eingekleidet ist" (zit. nach Schröder 1987, S.60). Unabhängig von einer solchen durchaus möglichen Referenz ist der Traum aber zunächst ohne weiteres auf dieselben "Inseln des großen Sees" zu beziehen, mit denen Passavant seinen Begleiter Goethe auf dem Gotthard nach Italien verlocken wollte, wobei er lt. "Dichtung und Wahrheit" hinzufügte: "Man hat seit Keisslers Reisen so viel davon gehört und gesehen, daß ich der Versuchung nicht widerstehen kann" (Goethe 1986, Bd.I/14, S.810). In eben diesem vielgelesenen Reisewerk Johann Georg Keysslers, auf das sich Goethe später auch bei den italienischen Schauplätzen der Wilhelm-Meister-Romane bezieht, findet sich im Zusammenhang der Borromeischen Inseln im Lago Maggiore die Mitteilung: "L'Isola Madre dienet gleichsam zu einem weitläufigen Gefängnis vor viele Fasanen, welchen die Breite des Sees alle Gelegenheit zur Flucht nimmt. Geschiehet es, daß bisweilen einer oder der andere dieser Vögel einen so fernen Flug unternimmt, so hat die Reise bald ein Ende, weil er ins Wasser fällt und daraus mit einem Kahn zurückgebracht wird" (Keyssler 1740, Bd.1, S.354).

Mit Kahn, Insel und Vögeln ist - bis auf den sehnsüchtigen Autor - das ganze Arsenal des Fasanentraums in Keysslers Beschreibung der Isola Madre versammelt. Die Metamorphose der Fasanen über die auf den Inseln der Landschaftsgärten gehaltenen Pfauen auf die legendenumwobenen Paradiesvögel ist mit Freud leicht als traumtypische "Verschiebung" zu lesen, die die Reisebeschreibung Keysslers auf die paradiesische Italienvorstellung Goethes hin justiert. Dabei kommen Goethes Unbewußtem die in den zeitgenössischen (etwa Forsters) Reiseberichten häufig nachzulesenden Tauschgeschäfte zu passe, bei denen die Entdecker den Eingeborenen Vögel und Naturalien abhandeln und auf ihre Schiffe verladen. Der Traum vollzieht mithin gleichsam mustergültig jene Verschiebung des Italienbildes am Ausgang des 18. Jahrhunderts nach, die von uns bereits zu beobachten war. Daß Goethe die Borromeischen Inseln später als auratischen Herkunftsort seiner Mignon-Figur in die "Wilhelm Meister"-Romane übernimmt, kann als zusätzlicher Hinweis für die Verortung des "Phasanen-Traums" gelten. Aber die Indizienkette hört mit dieser Referenz auf die Borromeischen Inseln noch nicht auf:

Am 22. Oktober, also nur drei Tage nach der Erinnerung an den Inseltraum, vermerkt Goethes Reisetagebuch für Charlotte von Stein den erwähnten "Plan zu einem Trauerspiel Ulysses auf Phäa" (Goethe 1991, Bd.II/3, S.138), den er in Sizilien aufgreifen wird und - nach der dortigen Homer-Lektüre - in das bekannte "Nausikaa"-Fragment überführt. Bemerkenswert ist dabei der Goethe in seinem Arbeitstitel unterlaufende Lapsus bei der Bezeichnung der Phäakeninsel, die bei Homer an keiner Stelle anders als "Schéria" heißt. Die Wortschöpfung "Phäa" müßte auf eine für den Fall Goethes befremdliche Unkenntnis des homerischen Epos verweisen, könnte sie nicht dem in der Klangreihe Fasanen-, Pfauen-, Paradiesinsel in Gang gesetzten Lautspiel zugeordnet und als dessen unbewußte Fortsetzung plausibel gemacht werden. Die in dem privaten Mythologem "Phäa" unbewußt vollzogene Synthese der eigenen, auf das Schicksal der Reise gedeuteten Trauminsel mit dem homerischen Urtext kann als für den Verlauf der

"Italienischen Reise" sinnbildliche Schlüsselszene gelesen werden. Sie bezeugt die - bewußt oder unbewußt - über das Medium der Inselvorstellung bewerkstelligte Identifikation, die es Goethe in der Folge ermöglicht, die gängige Identifikation der italienischen Landschaft mit einem antiken "Archipelagus" durch die eigene Verschmelzung mit dem homerischen Helden zu überbieten. Schon zwei Tage später identifiziert Goethe Italien im Reisetagebuch als authentische Realisierung der "ersten poetischen Idee daß die Menschen meist unter freyem Himmel lebten" (a.a.O. S.143). Am nächsten Tag findet er sich "völlig in einer Homerischen Haushaltung, wo alles um ein Feuer in einer grosen Halle versammelt ist und schreyt, lärmt, an langen Tischen speist, wie die Hochzeit von Cana gemahlt wird" (ebenda).

Ulysses auf Phäa

Während des römischen Aufenthalts tritt das Reise- und Inselthema vor der Fülle der kunstgeschichtlichen Eindrücke und Reflexionen zunächst in den Hintergrund. Der Aufbruch von Rom in Richtung Neapel wiederholt und forciert dann jedoch die schon beim Übertritt über die Alpen evozierte Metamorphose von einer nur vermittelnden Kunst in die unmittelbare poetische Wahrnehmung von Natur. Bestärkt durch die Bekanntschaft mit Moritz und dessen Thesen über die poetische Funktion der antiken Mythologie stößt Goethe in ein Italien vor, das sich je südlicher desto antiker offenbart. Die über dem eigenen Reiseplan schwebende Unsicherheit, die vor allem die Weiterreise nach Sizilien betrifft, erinnert noch einmal an die jahrzehntelangen Zweifel und Aufschübe der Italienreise selbst und wird von Goethe in Neapel als homerisches Gleichnis formuliert: "Über meine sizilianische Reise halten die Götter noch die Waage in Händen; das Zünglein schlägt herüber und hinüber." Und schließlich ganz und gar enigmatisch: "Wer mag der Freund sein, den man mir so geheimnisvoll ankündigt? Daß ich ihn nur nicht über meiner Irr- und Inselfahrt versäume!" (Goethe 1993, Bd.I/15, S.227).

Das Zitat spricht mit seiner kurzen Formel für sich selbst. Spätestens im Augenblick, da Goethe sich tatsächlich von Neapel aus nach Sizilien einschiffet, ist die vorbildliche Figur des Odysseus ein Alter ego seiner selbst. Die im Kontext der zeitgenössischen Italienwahrnehmung verbreitete Identifikation der gegenwärtigen Mittelmeerwelt mit einer fortbestehenden Antike tritt in den Schatten der mystischen Einfühlung des reisenden Autors in den vorbildlichen Helden Homers.

Äolus' Winde bleiben Goethe nichts schuldig und lassen seine in Begleitung des Landschaftsmalers Christoph Heinrich Kniep unternommene Überfahrt nach Palermo zu einer viertägigen Irrfahrt werden. Zwischen dem 31. März und 1. April wird der seekranke Goethe ein um das andere Mal an der westwärts der Liparischen resp. *Äolischen* Inseln gelegenen Insel Ustica vorbeigetrieben. In seinem Tagebuch bemerkt er, daß man schließlich links an der Insel vorbeifährt, obwohl sie rechts hätte gelassen werden sollen (a.a.O. S.243).

Goethes Summe seiner Schiffsreise ist die Formulierung eines nunmehr ganz homerischen Beobachterstandpunkts, den er wiederum aus der Perspektive des Landschaftsmalers reflektiert: "Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von der Welt und von seinem Verhält-

nis zur Welt. Als Landschaftszeichner hat mir diese große simple Linie ganz neue Gedanken gegeben" (a.a.O. S.248). Tatsächlich wird hier eine Problemstellung bildnerischer Landschaftswahrnehmung angerührt, die die nachfolgende romantische Malerei intensiv beschäftigt hat. (Die Ambition eines landschaftlichen Totaleindrucks durch Überschreitung der begrenzten individuellen Perspektive, wie sie etwa Friedrichs berühmtes Gemälde des "Großen Geheges" bei Dresden beispielhaft macht, kann durchaus in der Tradition der Goetheschen Reflexion bei seiner Überfahrt nach Sizilien verstanden werden.) Aber wie beim "Scheide-Blick" vom Gotthard stellt sich die formale Reflexion des Landschaftsmalers Goethe als Gleichnis einer weltanschaulichen Fragestellung dar. Die "große simple Linie" des Horizonts, die das betrachtende Subjekt umfängt und auf eine scheinbare Insel inmitten der Welt setzt, bezieht ihre Faszination aus der Suspension des außenstehenden Betrachters. Sie holt das Subjekt als eine Funktion des Bildes ein - der distanzierte Blick weicht dem soghaften Eindruck einer Verschmelzung von Sehendem und Gesehenen. Insofern gibt der beschriebene landschaftliche Eindruck der Überfahrt eine Antwort auf die Konstellation des "Scheide-Blicks", mit der sich Goethe ein gutes Jahrzehnt zuvor von der Verlockung Italiens distanziert hat. Er kündigt das nunmehr auf dem Umweg der Reise eingeholte "Ur-Bild" an - und er besiegelt eben darin die Metamorphose, infolge derer die italienische Reise eines Johann Wolfgang Goethe in der Ankunft eines "Ulysses auf Phäa" kulminiert.

"Mit keinen Worten" vermag Goethe schließlich "die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfahren. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde..." (a.a.O. S.249). Für den Hafen am Zusammenfluß von Dichtung und Wahrheit, in den der Dichter in der Osterwoche 1787 einfährt, kommt das Oxymoron einer "dunstigen Klarheit" gerade recht. Und nicht zufällig wird es im nächsten Satz mit einer neuen, "höheren Art" zu sehen assoziiert, die wiederum auf die Ambition des Landschaftsmalers zurückkommt - Fortsetzung des Zitats: "Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun versteh ich erst die Claude Lorrain und habe Hoffnung, auch dereinst in Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervor zu bringen" (ebenda).

Die Einweihung in ein neues, quasi Claudesches Sehen macht die Ankunft auf der "Königin der Inseln" (Goethe 1991, Bd.II/3, S.282) als die in der medialen Leerstelle des "Scheide-Blicks" kenntlich - aber damit nicht genug: Die Einfahrt in den Hafen von Palermo schließt ebenso folgerichtig an das Schlüssel-erlebnis des "Phasanen-Traums" an und kann als dessen regelrechte Fortsetzung gelesen werden: die leibhaftige Ankunft in dem vom Traum verheißenen Hafen. Die schlichte Formel, mit der Goethe dies an Ort und Stelle nach Weimar kommentiert, lautet, daß "wir nach einer beschwerlichen Überfahrt am Ufer des Meeres die Gärten des Alcinoos fanden" (ebenda).

Goethes wiederholte Evokation des Alkinoos-Gartens während der ersten Tage des Palermoaufenthalts erschöpft sich vor diesem Hintergrund nicht in einer gewöhnlichen Metapher: Als Nagelprobe auf Goethes mediale Italienkonstruktion und seinen homerischen Traum von "Phäa" markiert der Sizilien-aufenthalt von Anfang an eine symbolische "höhere" Erfahrung, in welcher Ur- und Abbild, Dichtung und Wahrheit exemplarisch zur Deckung gelangen. Folgerichtig bleibt die Anspielung auf den legendären

Garten der Phäakeninsel nicht beim vagen Gleichnis stehen, sondern bezieht sich auf eine reale, unmittelbar an die Ankunft auf der Insel schließende sinnliche Erfahrung: den an die Reede grenzenden öffentlichen Garten von Palermo. Die Landung in Palermo überbietet die unbewußte Verschmelzung der von Goethe erträumten und von Homer beschriebenen Paradiesinseln in deren empirischer Erfahrung. Es ist genau dieses Déjà-vu, welches Goethe augenblicklich "die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie ins Gedächtnis ruft" (Goethe 1993, Bd.I/15, S.259) und überzeugt, daß es "keinen besseren Kommentar zur Odyssee geben könne, als eben gerade diese lebendige Umgebung" (a.a.O. S.320). Am "letzten Ziel" seiner Reise (Goethe 1987, Bd.I/24, S.748) erfüllt sich deren "höhere" Erwartung in der Erfahrung ihres symbolischen Vollzugs.

Farben/ Pflanzen/ Inseln

Gleichsam auf dem Boden seiner ureigenen Epistemologie findet Goethe im Palermoer "Wundergarten" eine unüberbietbare Versuchsanordnung vor, um das "harmonische Eins" (Goethe 1989, Bd.I/25, S.20) von schöpferischem Geist und entgegenkommender Natur am eigenen Beispiel zu probieren. Es kommt nicht von ungefähr, daß - ehe noch der Dichter auf das latente Projekt des "Ulysses auf Phäa" zurückkommt - der hellwache Naturphilosoph die beiden ehrgeizigsten Thesen faßt, auf die er in der Folge seine wissenschaftliche Kompetenz gründet. Dem oberflächlichen ersten Eindruck eine schlichte Reminiszenz an die homerische Gartenbeschreibung - sind in den Schilderungen des Gartens von Palermo sowohl die Konzeption der Farbenlehre wie des Urpflanzen-Theorems en nuce formuliert:

"Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht gar langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum. Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge. Ganz fremde mir unbekannte Bäume, noch ohne Laub, wahrscheinlich aus wärmern Gegenden, verbreiten seltsame Zweige... An den Pflanzen erscheint durchaus ein Grün, das wir nicht gewohnt sind, bald gelblicher bald blaulicher als bei uns. Was aber dem ganzen die wundersamste Anmut verlieh, war ein starker Duft, der sich über alles gleichförmig verbreitete, mit so merklicher Wirkung, daß die Gegenstände, auch nur einige Schritte hintereinander entfernt, sich entschiedener hellblau voneinander absetzten, so daß ihre eigentümliche Farbe zuletzt verloren ging, oder wenigstens sehr überbläut sie sich dem Auge darstellten.

Welche wundersame Ansicht ein solcher Duft entfernteren Gegenständen, Schiffen, Vorgebirgen erteilt, ist für ein malerisches Auge merkwürdig genug, indem die Distanzen genau zu unterscheiden, ja zu messen sind; deswegen auch ein Spaziergang auf die Höhe höchst reizend ward. Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinandergestuft hätte" (a.a.O. S.258.).

Es kann hier nicht darum gehen, die bis auf dem heutigen Tag ausgiebig und kontrovers diskutierte Farbenlehre Goethes zu erörtern, und wir beschränken uns auf eine strukturelle, in Hinblick auf unser

Thema aufschlußreiche Bemerkung. Bekanntlich besteht Goethe in seiner - dem Newtonschen Theorem eines zusammengesetzten Lichts entgegengestellten - Erklärung des Farbenphänomens darauf, daß das "reine, sich immer selbst gleiche Licht ... nur durch äußere Bedingungen" - einen dunklen Rand oder ein trübes Medium wie Rauch, Dunst, Wasser oder Glas - "in den Fall gesetzt wird, ohne die mindeste Veränderung seiner selbst, jene bekannten Erscheinungen hervor zu bringen" (Goethe 1987, WA IV/15, S.189). Der aus der phänomenalen Anschauung gewonnenen Überzeugung, daß unmöglich "das Helle aus Dunkeln zusammengesetzt seyn kann" (a.a.O. S.190, vgl. Goethe 1991, Bd.I/23,2, S.107), liefern dabei die Beobachtungen seiner Italienreise ein wiederholtes Argument (vgl. a.a.O., Bd.I/23,2, S.16). Nicht zuletzt in dem auf die Opposition der einzigen "ganz reinen Farben" Gelb und Blau gegründeten System seiner Farbenharmonie können die Palermoer Beobachtungen unmittelbar wiedererkannt werden (vgl. a.a.O. S.116). Deren beginnende theoretische Abstraktion datiert bereits in die Zeit des zweiten römischen Aufenthalts. Im Reisetagebuch bekennt Goethe, "allerlei Spekulationen über Farben" zu machen und äußert die Hoffnung, "daß ich mit einiger Übung und anhaltendem Nachdenken auch diesen schönen Genuß der Weltoberfläche mir werde zueignen können (Goethe 1993, Bd.I/15, S.564).

Wenn Goethe seine - wissenschaftlich betrachtet unhaltbare - Lehre der Farbenentstehung ein Leben lang verteidigt und die Newtonsche mit regelrecht theologischem Eifer bekämpft hat, dann weil es ihm darin über das isolierte Phänomen hinaus um die exemplarische Beweisführung seiner Weltanschauung ging. Dabei galt ihm die seinen naturphilosophischen Spekulationen überhaupt zugrundeliegende Überzeugung, daß eine wissenschaftliche Wahrheit erst in der "höheren" Erfahrung eines mit der empirischen Welt zusammenspielenden inneren Sehens zur Geltung kommt. Zu Eckermann bemerkt er im Gespräch über sein Farbenwerk: "Sie sehen, es ist nichts außer uns, was nicht zugleich in uns wäre, und wie die äußere Welt ihre Farben hat so hat sie auch das Auge" (Goethe 1999, Bd.II/12, S.228f.). In der Farbenlehre geht er soweit, aus seinem Schema der Farbenharmonie einen "mystischen Gebrauch der Farbe" abzuleiten, weil "jenes Schema, worin sich die Farbenmannigfaltigkeit darstellen läßt, solche Urverhältnisse andeutet, die sowohl der menschlichen Anschauung als der Natur angehören" (Goethe 1991, Bd. I/23,1, S.283). Eben darin trifft sich das Farbenphänomen mit der zweiten theoretischen Offenbarung, die der Inselgarten von Palermo Goethe zu Ostern 1787 beschert. Aus dem redaktionellen Abstand der "Italienischen Reise" heißt es über seine sizilianische Idee einer "Urpflanze": "Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? Eine solche muß es denn doch geben!... gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan" (Goethe 1993, Bd.I/15, S.286). Die Rede von einer "alten Grille", mit der Goethe seine Denkfigur der "Urpflanze" hier nachträglich abtut, ist eine gelinde Untertreibung, stellt diese doch eine ebenso mustergültige (freilich nie wie das Farbenwerk ausgearbeitete) Formulierung seiner originellen Weltanschauung dar. Im zeitgenössischen Originaltext gibt sich Goethes Reflexion denn auch weit enthusiastischer. Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Sizilien verkündet er in einem Brief an Herder nichts geringeres, als "daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nahe bin, und daß es das einfachste ist, was nur gedacht werden

kann... Den Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden; alles übrige seh' ich auch schon im Ganzen und nur noch einige Punkte müssen bestimmter werden. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innere Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen" (a.a.O. S.346). Ohne die weit über unseren Zusammenhang hinausführenden Gehalte von Goethes Farbenlehre und Urpflanzenidee ungebührlich zu strapazieren, ist die evidente Analogie ihrer zugrundeliegenden Denkfiguren festzuhalten, in der sie sich - kaum zufällig - mit dem Schauplatz ihrer ersten Formulierung treffen: Wie die "mediale Region" der Insel (und die eines hypothetischen "Italiens") siedeln auch die Phänomene der Urpflanze und Farben in einer Schnittfläche innerer und äußerer "Wesenheiten" und offerieren von daher eine "höhere" - an "der sinnlichen Form" das "Übersinnliche" registrierende (Goethe 1987, Bd.I/24, S.748) - Erfahrung. Es ist folglich dieselbe Optik eines schöpferischen Sehens - "eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung" (Goethe 1989, Bd.I/10, S.576) -, die einen subjektiven Zugriff auf diese Grenzphänomene eröffnet; und es ist umgekehrt die paradoxe Tatsache, "daß alles Faktische schon Theorie ist", die ihre Wesensschau von phänomenaler Seite konfiguriert: "Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre" (a.a.O. S.578) - im Wortlaut des sizilianischen Reiseberichts: "Wer es gesehen hat, der hat es".

Goethe hat an dieser quasi ereignishaften, im Deckungsbereich von Imagination und Wirklichkeit realisierten Erkenntnisfunktion zeitlebens festgehalten und sie immer wieder angemahnt. So heißt es in einem Aphorismus der in das 2. Buch von "Wilhelm Meisters Wanderjahren" eingerückten "Betrachtungen": "Alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originalen Wahrheitsgefühls, das, im stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt" (a.a.O. S.576).

Der 1817 erschienene kurze Aufsatz über "Erfinden und Entdecken" macht beispielhaft, inwieweit Goethe gerade im Zusammenhang dieser epistemologischen Konzeption mit dem Modell der Insel operiert. Es ist die Figur Christoph Kolumbus', die dem kurzen Text sein abschließende Paradigma leiht: "Freilich hatte die Einbildungskraft den westlichen Ozean schon längst mit Inseln und Land bevölkert, daß man sogar in der ersten düstern Zeit lieber eine Insel untergehen ließ als daß man diese Räume leergelassen hätte ... aber es gehörte denn doch zuletzt ein Mann dazu, der das alles zusammenfaßte, um Fabel und Nachricht, Wahn und Überlieferung in Wirklichkeit zu verwandeln" (Goethe 1989, Bd.I/25, S.38f.).

Interessanterweise wird der am Beispiel des Kolumbus handgreiflichen Mittlerfunktion der Inselimago im Zwischenraum von "Erfinden" und "Entdecken" in Goethes Schriften auch durch den Hinweis auf eine mediale Disposition des Inselphänomens selbst sekundiert. Bei seinen wiederholten Versuchen, im Streit zwischen den Verfechtern einer "vulkanischen" bzw. "neptunischen" Theorie der Basaltentstehung zu vermitteln, hat Goethe sich wiederholt auf das Aufsteigen von Vulkaninseln als Beispiel eines synthetischen Vorgangs der Gesteinsbildung berufen (vgl. a.a.O. S.315/406/416/512/574/578f.). Insbesondere seine Rezension von K.W. Noses Abhandlung über die Basaltgenese (1820) zollt solchen von unterirdischen Vulkanen hervorgebrachten Urinseln mit ausführlichen Beispielen Tribut und nimmt sie schließlich zum Anlaß, von einem regelrechten "Urphänomen" zu sprechen (a.a.O. S.580). Mit dieser Klassifizierung konvergiert Goethes geologisches Interesse an der Insel als synthetischer - ebenso vulkanisch wie neptunisch markierter - Anfangsgestalt der zentralen Kategorie seiner Erkenntnistheorie, die (mit den treffenden Worten Cassirers) eine "letzte Synthese" aussagt, in der "zugleich ein Inhalt des Schauens und eine Grenze des Schauens bezeichnet ist" (Cassirer 1995, S.131). Das objektive "Urphänomen" der Insel holt seine Funktionalisierung als Schauplatz von Erkenntnis ein, als der es zum "letzten Ziel" der "Italienischen Reise" avanciert.

Rendezvous mit Homer

Die Goethes Leben und Werk prägende Sizilienerfahrung ist ohne Rücksicht auf diesen symbolischen Code, der ihren Inselschauplatz auf die Weltanschauung Goethes unmittelbar verpflichtet, schwerlich in Gänze zu ermessen. Der "ursprünglichen Identität aller Pflanzenteile" (Goethe 1987, Bd.I/24, S.748) und dem "Urverhältnis" der Farbenharmonie, die er bei seiner Ankunft auf Sizilien findet, haftet gleichermaßen das Sinnbild "ursprünglicher Identität" an, das Goethes Reise in der Inselimago vorschwebt und begleitet. Die auf Kolumbus gemünzte Formel des tatkräftigen Mannes, der "Fabel und Nachricht, Wahn und Überlieferung" der Inseln in "Wirklichkeit" verwandelt, könnte ebensogut (oder viel besser) über Goethes eigener "Irr- und Inselfahrt" von 1787 stehen. Dabei stellt Homers "Odyssee" die erklärte Fabel, die Goethe in ihrem Verlauf verifiziert; und der "Alkinoos-Garten" von Palermo - der ihm unter der Hand die Formeln der "Urpflanze" und seiner "Farbenlehre" liefert - den stilisierten Zuschreibungsort dieser Operation. An Herder schreibt Goethe am Ende seines Sizilienaufenthalts: "Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse etc. kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt. Selbst die sonderbarsten erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände. Laß mich meinen Gedanken kurz so ausdrücken: sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt..." (Goethe 1993, Bd. I/15, S.345). Die Fabel in Wirklichkeit, den Effekt in Existenz zurückzuverwandeln, d.h. die "aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt" hervorgegangene Poesie und Mythologie der Griechen (Goethe 1999, Bd.I/20, S.295) zu revitalisieren, kristallisiert zur Aufgabe und Chance des Inselaufenthalts. Nach

der österlichen Apotheose als gleichsam homerischer Dichter kommt Goethe auf den schlummernden Plan seines "Ulysses auf Phäa" zurück. Dessen Neufassung unter dem Titel "Nausikaa", die ihn über seine Sizilienreise hinweg beschäftigt, sieht nicht weniger als "eine dramatische Konzentration der Odyssee" (Goethe 1993, Bd.I/15, S.319) vor. Dem redigierten Reisetagebuch schiebt Goethe 1817 eine nachträgliche Reflexion des "Nausikaa"-Projekts ein: "Der Hauptsinn war der: in der Nausikaa eine treffliche, von vielen umworbene Jungfrau darzustellen, die, sich keiner Neigung bewußt, alle Freier bisher ablehnend behandelt, durch einen seltsamen Fremdling aber gerührt aus ihrem Zustand heraustritt und durch eine voreilige Äußerung ihrer Neigung sich kompromittiert, was die Situation vollkommen tragisch macht. Diese einfache Fabel sollte durch den Reichtum der subordinierten Motive und besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besonderen Tons erfreulich werden" (a.a.O. S.320).

Im Zusammenhang des Entwurfs des auf fünf Akte geplanten Stückes versäumt es Goethe nicht, seine weitgehende Identität mit der geplanten Ulysses-Figur zu unterstreichen: "Es war in dieser Komposition nichts, was ich nicht aus eignen Erfahrungen nach der Natur hätte ausmalen können. Selbst auf der Reise, selbst in Gefahr Neigungen zu erregen, die, wenn sie auch kein tragisches Ende nehmen, doch schmerzhaft genug, gefährlich und schädlich werden können; selbst in dem Falle, in einer so großen Entfernung von der Heimat abgelegene Gegenstände, Reiseabenteuer, Lebensvorfälle zu Unterhaltung der Gesellschaft mit lebhaften Farben auszumalen...; das alles gab mir ein solches Attachement an diesen Plan, an diesen Vorsatz, daß ich darüber meinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil meiner übrigen sizilianischen Reise verträumte. Weshalb ich denn auch von allen Unbequemlichkeiten wenig empfand, da ich mich auf dem überklassischen Boden in einer poetischen Stimmung fühlte, in der ich das, was ich erfuhr, was ich sah, was ich bemerkte, was mir entgegenkam, alles auffassen und in einem erfreulichen Gefäß bewahren konnte" (a.a.O. S.321).

Die in der Exponierung der Nausikaa-Figur favorisierte erotische Lesart der Odyssee korrespondiert dem "reinen Enthusiasmus" (Goethe 1987, Bd.I/24, S.746), mit dem Goethe auf der Insel den homerischen Urtext nachvollzieht und dabei entziffert. In der doppelten Auszeichnung als "Sinnbezwinger" und "Bettgenoß unsterblich schöner Frauen" (Goethe 1988, Bd.I/5, S.624) führt Goethes "Ulysses auf Phäa" einen Kurzschluß von Eros und Wissen vor, über den sich Erkenntnis als Zeugungsakt und umgekehrt erotisches Begehren als Zuschreibungsort von Wahrheit profiliert und auf den die Phantasie der Moderne seither mit Vorliebe zurückkommt. Doch ist dem Dramen-Entwurf, der Goethe im weiteren Verlauf der Sizilienreise (insbesondere während des Aufenthalts in Taormina) beschäftigt hat, neben der jubilatorischen Identifikation mit der Insel zugleich auch jenes Motiv der Vergeblichkeit eingetragen, in welchem die moderne Inselfehlsucht (schon seit den "Tahiti-Klagen") die Unmöglichkeit ihres Verlangens reflektiert. Der in der "überklassischen" Szenerie seines Dramenentwurfs agierende Goethe findet sich nicht nur im "Sinnbezwinger" Odysseus wieder, sondern auch in der jungfräulichen Heldin, die der neue Titel in den Fokus rückt und die "durch eine voreilige Äußerung ihrer Neigung sich kompromittiert, was die Situation vollkommen tragisch macht". Die Konstellation des Dramas hält in diesem Moment des

Versagens in gewisser Weise auch dasjenige Goethes an seinem maßlosen Entwurf fest, das sich in der problematischen Bewältigung des Italien-Stoffes überhaupt fortsetzt und potenziert.

Die nach Goethes Bekenntnis gleichsam im Tagtraum des Dramas vollzogene weitere Sizilienreise ist unter der Hand durch eine Serie von Enttäuschungen strukturiert, in denen sich die Unhaltbarkeit der Euphorie von Palermo geltend macht: Enttäuschung des klassizistischen Antikeideals an den realen Denkmälern, Enttäuschung der glückseligen Inselvorstellung an den ökonomischen Realitäten, allgegenwärtiges Elend und Schmutz. Auch wenn Goethe bekundet, daß er "von allen Unbequemlichkeiten" dank seiner "poetischen Stimmung" wenig empfand, bezeugt allein der Satz den offenkundigen Widerspruch zwischen seiner fertigen Inselvorstellung und der offenkundigen Realität. Im Rahmen der dem Inselerlebnis übergestülpten Odysseus-Identifikation macht dies sich darin bemerkbar, daß es nicht mehr der Alkinoos-Garten, sondern vorrangig "Cyklopen, Syrenen und Skyllen" sind (Goethe 1993, Bd.I/15, S.308), mit denen die weitere Reise Goethe konfrontiert.

Inseln der Poesie

Mit der Rückkehr auf das italienische Festland scheint sich das Thema des sizilianischen Ulysses-Goethe regelrecht zu verflüchtigen. Als wäre der "reine Enthusiasmus" des Inselaufenthalts tatsächlich seine notwendige Bedingung gewesen, wird das ambitionierte Projekt des Nausikaa-Dramas nach der Reinschrift der ersten Szenen im Mai/Juni 1787 suspendiert. Die fast 30 Jahre lang aufgeschobene Publikation des Reisetagebuchs zeugt von der Problematik, das Reiseerlebnis in einer adäquaten Form zu reflektieren. Eine größere Auslandsreise hat Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien nie mehr unternommen. An den insularen Selbstversuch in der Mitte von "innerer und äußerer Welt", "Erfinden und Entdecken" schließt ein lebenslanges Ringen um dessen literarische und philosophische Sublimierung. In seinen Mitteilungen über die "Geschichte seiner botanischen Studien" gibt sich Goethe 1817 im Rückblick auf seine Italienreise zu, "daß ich von einem solchen Gewährwerden, wie von einer Leidenschaft, eingenommen und getrieben, mich, wo nicht ausschließlich doch durch alles übrige Leben hindurch, damit beschäftigen mußte" (Goethe 1987, Bd.I/24, S.749).

Die in unserem Zusammenhang bemerkenswerteste poetische Reflexion seiner Inselreise hat Goethe schließlich so beiläufig angebracht, daß man geneigt sein könnte, sie - noch dazu aus dem historischen Abstand - zu überlesen: Der erste Aufzug des 1790 erschienenen "Tasso", an dem Goethe nach eigenem Bekenntnis justament auf der Überfahrt von Neapel nach Palermo gearbeitet hat (Goethe 1993, Bd.I/15, S.243), enthält ein Gespräch zwischen Leonore und der Prinzessin über den abwesenden Tasso, welches das sizilianische Nausikaa-Odysseus-Thema auf Leonores Neigung für den italienischen Renaissance-dichter projiziert. Darin heißt es mit einer (so weit wir sehen) im zeitgenössischen Sprachgebrauch originären Metapher: "Ich halte mich am liebsten auf der Insel/ Der Poesie in Lorbeerhainen auf" (Goethe 1988, Bd.I/5, S.737). Die Formel einer "Insel der Poesie", die seitdem nicht mehr aufgehört hat, ein symbolisches Elysium moderner Literatur vorzustellen, ist das definitive Wort Goethes über

sein italienisches Inselthema – und, wenn man so will, das Destillat jenes Traumprodukts "Phäa", dessen Wortbildung den Inselgehalt seiner "Italienischen Reise" auf der Landkarte einer unbeherrschbaren Sprache reflektiert.

Ein nachträgliches Resümee seiner Inselreise hat Goethe schließlich dem 2. Buch seines Romans "Wilhelm Meisters Wanderjahre" (1821/29) eingeschoben. Dort nimmt er die bereits durch die biographische Konstruktion der "Lehrjahre" besiegelte Herkunft Mignons von der Isola Bella im Lago Maggiore zum Anlaß für eine Reise an den Heimatort der toten Protagonistin. In einer symbolischen Szene erinnert er den beim "Scheide-Blick" vom Gotthard und im "Phasanen-Traum" evozierten (und dem "poetischen Genius" der "Meister"-Romane zugewiesenen) ersten Schauplatz seiner italienischen Sehnsucht: die von Keysslers Reisebeschreibung gerühmten Inseln des "großen Sees". Wo ihm indes die reale Inselreise von 1787 Gelegenheit zur euphorischen Identifizierung bot, beschwört die "Isola bella" der "Wanderjahre" allenfalls die Leerstelle einer definitiv unwiederholbaren "ursprünglichen Identität". Gleichwohl ist die Einfärbung der Szenerie durch Goethes Sizilienerlebnis nicht zu übersehen. Wie der von Kniep begleitete Goethe der Sizilienreise wird Wilhelm Meister bei der Ankunft am Lago Maggiore von einem Maler begleitet und wie Goethe in Palermo wird ihm eingangs das Auge für die Natur des Lichts und der Farben geöffnet. Der erste Teil des Kapitels ist denn auch dem Gegenstand der Malerei gewidmet, wofür Goethe das fingierte Urteil eines "Kunstkenners" über die Werke des auftretenden Malers in den Romanverlauf einschleibt.

Im Gegensatz zum sizilianischen "Wundergarten" bekundet die insulare Gartenlandschaft des Romans ihren Besuchern jedoch eine unüberbrückbare Distanz und allemal scheiternde Identifikation. Statt Ort der Begegnung ist sie Spiegel deren Unmöglichkeit, die verkörperte Fehlstelle der abwesend-anwesenden Mignon: "Eine üppige Pflanzenwelt, ausgesät von Natur, durch Kunst gepflegt und gefördert, umgab sie überall. Schon die ersten Kastanienwälder hatten sie willkommen geheißen, und nun konnten sie sich eines traurigen Lächelns nicht erwehren, wenn sie, unter Zypressen gelagert, den Lorbeer aufsteigen, den Granatapfel sich röten, Orangen und Zitronen in Blüte sich entfalten und Früchte zugleich aus dem dunklen Laube hervorglühend erblickten" (Goethe 1989, Bd.I/10, S.499).

Gleichsam eingefroren zwischen Melancholie und Entrückung (zur diesbezüglichen Pflanzensymbolik vgl. Schlaffer 1989, S.20/161) wird die unnahbare Sehnsuchtslandschaft der Insel zum Spiegel der in ihren Erinnerungen befangenen Akteure. Als "Orden von Entsagenden" (Goethe 1989, Bd.I/10, S.501) bewegen sich die auf der Insel versammelten Protagonisten (Wilhelm und der Maler sowie Hilarie und die "schöne Witwe") in einem leeren Zwischenraum "zwischen Begegnen und Scheiden, zwischen Trennen und Zusammensein" (a.a.O. S.503). Die Stelle der jubulatorischen Identifikation des glücklich erreichten "Phäa" besetzt eine melancholische Erinnerung, die "Vergangenes, Abwesendes traumartig zurückruft und das Gegenwärtige, als wäre es nur eine Erscheinung, geistermäßig entfernt" (a.a.O. S.504). Erst in einer vom "hervorleuchtenden klarsten Vollmond" beschienenen Schlußszene erlöst der zu einem "neuen Orpheus" berufene Maler die verklarte Szenerie: "Leidenschaftlich über die Grenze gerissen, mit sehnsüchtigem Griff die wohlklingenden Saiten aufregend, begann er anzustimmen: Kennst du das Land,

wo die Zitronen blühn,/ Im dunklen Laub -" (a.a.O. S.510). Indem sich die bewegten Protagonisten im Mondschein gegenüberstehen, ist "die allgemeine Rührung nicht mehr zu verhehlen. Die Frauen warfen sich einander in die Arme, die Männer umhals'ten sich und Luna ward Zeuge der edelsten, keuschesten Tränen" (a.a.O. S.511).

Daß dieser Vollmond der "Isola Bella" jenen zitiert, den Goethe bei seinem Abschied aus Rom 1788 beschworen hat, ist unmittelbar naheliegend und häufig genug ausgesprochen worden. Die somnambule Abschiedsszene hebt die vergebliche Vergegenwärtigung der poetischen Insel Mignons für einen Abend in der rührseligen Vereinigung der "Entsagenden" auf. Mit der vollzogenen Abreise der Damen wird indes am nächsten Morgen "das Paradies wie durch einen Zauberschlag für die Freunde zur völligen Wüste gewandelt" (a.a.O. S.511). Die Insula amoena entpuppt sich in bester Homerischer Manier als Insula terribilis. Von der Überbesetzung an Sehnsucht bleibt ein weiteres Mal nur der Verlust, den die leere Insel fixiert und erinnert.

Die "Insel der Poesie" verklingt in einer entleerten Gegenwart und kündigt den Typus jener "Toteninseln" an, den Böcklin ein halbes Jahrhundert später visualisiert hat: die Umgebung verwandelt sich und schärft mit einem Mal den Blick für "den Verfall der Gebäude, die Vernachlässigung der Mauern, das Verwittern der Türme, den Grasüberzug der Gänge, das Aussterben der Bäume, das vermoosende Vermodern der Kunstgrotten" (a.a.O. S.512). Jenseits von "Phäa" kann die Wunschinsel des "Phasanen-Traums" offenbar nur noch ein Ort sentimentaler Erinnerung sein. Mit einem im Anschluß an die Isola-Bella-Szene eintreffenden Brief ist denn auch vielmehr dessen zu "gedenken was fördert, die Sehnsucht verschwindet im Tun und Wirken" (a.a.O. S.512f.). Wie ein letztes Wort Goethes über sein sizilianisches Unternehmen heißt es schließlich in den eingelassenen "Betrachtungen im Sinne der Wanderer": "Wenn ich mich bei'm Urphänomen zuletzt beruhige, so ist es doch auch nur Resignation; aber es bleibt ein großer Unterschied, ob ich mich an den Grenzen der Menschheit resigniere oder innerhalb einer hypothetischen Beschränktheit meines bornierten Individuums" (a.a.O. S.579).

6. Die glückseligen Inseln der Dichter

Womöglich hat Wilhelm Heinses Roman "Ardinghello und die glückseligen Inseln", der bei Goethes Rückkehr aus Italien nach Weimar eben als die erfolgreichste Neuerscheinung seit dem "Werther" im Schwange war, ein übriges getan, die literarische Verwertung von Goethes italienischer Reise bis auf weiteres zu paralysieren. Friedrich Schiller bezeugt, daß das Buch bereits kurz nach seinem Erscheinen 1787 im höfischen Weimar "ganz erstaunlich in Circle" war: "Die Damen von den Herzoginnen herunter vergöttern es" (zit. nach Heinse 1975, S.562). Wesentlich geteilter zeigte sich das Echo der männlichen Leserschaft, das der anonymen Publikation zum Ruf eines Skandalromans verhalf. Friedrich von Stolberg (der Verfasser des nächsten binnen Jahresfrist erscheinenden Inselromans), schlug den "Männern von

Oldenburg" kurzerhand vor, das "böse Büchlein" zu verbrennen, sofern ihnen an der Tugend ihrer Wieber, Schwestern und Kinder gelegen sei (a.a.O. S.563) - und stand damit nicht allein. Stein des Anstoßes war den Kritikern die radikale Libertinage, mit der sich Heinses Romanheld von klassischen Moralvorstellungen distanziert. Dabei konnten die Kritiker froh sein, die handschriftliche Originalfassung des Textes nie zu Gesicht bekommen zu haben, deren schlechterdings pornographische Passagen der Autor für die veröffentlichte Version vorsorglich entschärft hat (a.a.O. S.412).

Daß indes gerade Heinses gescholtene Amoralität unmittelbar seinem Inselthema korrespondiert, haben andere Leser mit einem sichereren Instinkt bemerkt. So bezeugt Henriette von Knebel (die ihr Exemplar des Buches keiner andern als Charlotte von Stein verdankt), wie sie sich "über Ardinghello gefreut habe; denn seine Unmoralität kann mich nichts angehen, da ich ihn nicht deswegen, weil ich auch ein Mensch bin, als meinesgleichen betrachten kann, ebensowenig als ein fremdes, vortreffliches Gewächs; denn so müßten mir die Sitten der Einwohner von Otaheiti oder den Freundschaftsinseln auch gefährlich sein. Jeden großen, vorzüglichen Menschen sehen wir doch am liebsten als freien Wilden, auf den (weder) sein Zeitalter noch dessen Sitten viel Einfluß hat" (a.a.O. S.562).

Goethes unmittelbare Äußerungen über Heinses Roman sind nicht erhalten, ihre Abfälligkeit erschließt sich indes aus den zeitgenössischen Reaktionen. 1817 kommt Goethe in seinem die Bekanntschaft mit Schiller reflektierenden Aufsatz "Glückliches Ereignis" auch auf Heinses Roman zurück und bemerkt, daß dieser ihn bei seiner Rückkehr aus Italien ebenso wie Schillers "Räuber" "angewidert" habe: "Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm", heißt es hier vom "Ardinghello", doch "verargt" es Goethe rückblickend "beiden Männern von Talent ... nicht, was sie unternommen und geleistet... Das Rumoren aber, das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten als von gebildeten Hofdamen gezollt ward, der erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen ...: denn wo war eine Aussicht jene Produktionen von genialem Wert und wilder Form zu überbieten" (Goethe 1987, Bd.I/24, S.434).

Die gekränkte Eitelkeit des um den "genialen Wert" seiner eigenen, eben vollendeten "Italienischen Reise" fürchtenden Autors ist in der nachträglichen Reflexion Goethes mit einem sicheren Urteil gemischt. Tatsächlich wird in Heinses Roman eben jene Sphäre des "Meer- und Inselhaften" exemplarisch inszeniert, die Goethe im sizilianischen Plan seiner dramatisierten Odyssee selbst ins Auge gefaßt hat. Doch ebenso unverkennbar durchkreuzt der genialische Effekt, mit dem Heinse dabei den dionysischen Exzeß zur literarischen Form nobilitiert, geradezu das klassizistische Bemühen, dem Goethe sein eigenes Italienerlebnis zur selben Zeit unterstellt. Wenn man so will, dreht Heinse kurzerhand den Spieß um, den sich Goethe zurechtgelegt hat, um der kalkulierten Ausschweifung seiner Italienreise nachträglich die große, in der Inszenierung seiner Autorschaft aufgehende literarische Form zu verleihen. Es ist dasselbe Grenzland zwischen "Dichtung" und "Wahrheit", das Heinse mit der literarischen Reflexion seiner Italienreise betritt, aber nicht um darüber als klassischer Dichter zu verfügen, sondern um einen Weg zu zeichnen, der Dichtung über sich selbst hinaus und in eine Vision gleichsam poetischen Daseins

überführt. Wohl darum hat Goethe Heinses "Ardinghello" bei aller anfänglichen Bestürzung nicht losgelassen, kaum zufällig kommt er gerade im Vorfeld der Publikation der "Italienischen Reise" im Herbst 1815 auf seine Lektüre zurück (vgl. Goethes Gespräche 1988, Bd.2, S.1083).

Heinses Italienische Reise

Wie Goethes reicht auch Heinses Inselfaszination bis in die Kindheit zurück. Bereits in seinen frühen (erst posthum veröffentlichten) "Musikalischen Dialogen" läßt er einen Schüler auftreten, der davon träumt, nach Ost- und Westindien zu reisen (Heinse 1913, 1.Bd., S.314) sowie die Welt nach idealstaatlichen Prinzipien zu organisieren - (wobei er schon dort den "weisen Genuß der Wollust" als ersten Grundsatz jeder Glückseligkeit proklamiert/ a.a.O. S.320). In einem Brief aus seiner Studentenzeit äußert Heinse 1771 den Wunsch, sich einer "Reise zu einer Colonie" zu "gesellen, die ein schönes Land in einem glückseligen Klima aufsuchen will! es mit ihr finden, die Natur in ihm verschönern, es zu einem Tempel der Grazien machen, und hier leben und sterben" (zit. nach Baeumer 1966, S.42f.). In weiteren Briefen und Texten kommt er in der Folge auf den Jugendtraum zurück. Auch den Plan einer Reise "bis in die Inseln des Archipelagus" hat Heinse bereits 1772 in einem Brief an Ludwig Gleim bekundet (zit. nach Macher 1997, S.155).

Zwischen Juni 1780 und September 1783 kann Heinse zumindest das Projekt einer Italienreise nach Maßgabe seiner Möglichkeiten realisieren. Mit unzureichenden Geldmitteln ausgestattet, ist er gezwungen, mehr als die Hälfte seines Weges, der ihn bis nach Sorrent führt, zu Fuß zurückzulegen. Auf die geplante Weiterreise nach Sizilien muß er aufgrund deren Unbezahlbarkeit verzichten. Jeweils ein knappes Jahr hält er sich sowohl auf der Hin- als auch der Rückreise in Rom auf. Die durch die mangelnden finanziellen Mittel bestimmten existentiellen Erfahrungen mögen Heinses ausgeprägt sinnliche Italienwahrnehmung mitbestimmt haben, die im Kontext der zeitgenössischen Reiseliteratur einen neuen Ton anschlägt. Dabei hat Heinse offenkundig schon im Verlauf seiner Reise an eine spätere literarische Verwendung seiner umfänglichen Notate über Landschaften und Kunstwerke gedacht. Der Roman "Ardinghello und die glückseligen Inseln", der nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf zwischen 1783 und 86 entsteht, gibt sich als Synthese dieser Aufzeichnungen mit der alten Insel- und wiedererwachten Italiensehnsucht sowie einer den Vorabend der französischen Revolution anzeigenden philosophischen Generalabrechnung.

Einen Schnitt mit dem zeitgenössischen Italienklischee bekundet der Stoff seines Romans zunächst darin, daß es bei aller latenten Antikefaszination das Zeitalter der italienischen Renaissance ist, das ihm die thematische Rahmenhandlung leiht. Die Romanhandlung ist zwischen 1574 und 1578, ihr Schauplatz in der Hauptsache zwischen Venedig, Florenz und einem Landgut am Gardasee angesiedelt. Das Werk wird dabei als "Übersetzung" einer alten italienischen Handschrift präsentiert und stützt seine Authentizitätsfiktion auf eine Familienchronik der Medici und weitere historische Quellen, die Heinse in Florenz und Venedig tatsächlich eingesehen hat (vgl. Brecht 1911, S.17ff.). Formal koppelt Heinse eine aus der

Perspektive des Ich-Erzählers konstituierte Rahmenhandlung mit einem den Hauptteil ausmachenden Briefwechsel zwischen dem Erzähler und dem Titelhelden: dem Renaissanceheros Prospero Frescobaldi, genannt Ardinghello. Die diesem von Heinse zugeschriebene Skandal- und Liebesgeschichte soll im folgenden auf die Funktion des darin eingelassenen Inselmotivs hin befragt werden, welches ihr nicht zuletzt den publikumswirksamen Titel gibt.

Ardinghello und die glückseligen Inseln

Der erste Satz des Romans statuiert die Handlung mit einem knappen und sinnbildlichen Knalleffekt vor der Küste von Venedig: "Wir fuhren an einem türkischen Schiffe vorbei, sie brannten ihre Kanonen los: ..." (Heinse 1975, S.9). Der Anschlag auf die Gondel des Ich-Erzählers während des venezianischen Himmelfahrtsfestes bringt Erzähler und Helden des Romans zusammen: infolge der Detonation ins Meer gestürzt, wird der erste vom letzteren gerettet. Die daraus resultierende Freundschaft führt die idealische Persönlichkeit Ardinghellos ein: einen hemmungslosen Libertin, der in der Einheit von männlichem Mut, triebhaftem Gesetzesbruch, hedonistischer Ausschweifung und ästhetischer Raffinesse Heinses Vision eines "freien" Menschen vorstellt. Die Heinse-Forschung hat diesen anarchisch-aristokratischen Ethos seit W. Brechts bahnbrechender Interpretation im Terminus eines "ästhetischen Immoralismus" diskutiert: "Was kümmert den Vortrefflichen im Grunde Wahn und bürgerliches Vorurteil?" - fragt Ardinghello exemplarisch in einem seiner ersten Briefe und antwortet selbst: "Das Gesetz ist toll und töricht, das ihm Eigentum und freien Gebrauch seiner Person abspricht; und er tritt es mit Füßen, sobald er kann" (a.a.O. S.124). Ein menschenwürdiges Staatsgebilde kann hiernach kein System stehender Gesetze sein, sondern nur ein sich (nach dem Vorbild des organischen Lebens) selbst organisierendes System. Der klassischste aller Inselhelden hält dafür als das schlagende Beispiel her: "Ein vollkommener Staat muß ein Tier sein, das sich selbst nach seiner Natur, seinen Bedürfnissen und Erfahrungen regiert, wie ein Ulysses für sich nach den Umständen und gegen andre" (a.a.O. S.146).

Die Beispiele zeigen, daß Heinses "Immoralismus" in wesentlichen Momenten demjenigen Sades korrespondiert, dessen (gleichfalls mit dem Mittel der Inselutopie operierender) "philosophischer Roman" "Aline et Valcour" wenig später in der Pariser Bastille Gestalt anzunehmen beginnt. Doch unterscheidet er sich von diesem im Anschluß an eine dionysische Kunstutopie, die im Denken Heinses dem libertinären Freiheitspathos unmittelbar kommuniziert. Den formalen Rahmen, seine moralkritischen Reflexionen der Romanhandlung zu implantieren, schafft Heinse mit einem von Ardinghello verübten Fememord und dessen anschließender Flucht, die das weitere Geschehen nunmehr der Mitteilungsform eines Briefwechsels unterstellt. Auf diesem Wege gelingt es Heinse nicht zuletzt, seine mit Kolportage und unsentimentaler Erotik gespickte Handlungskonstruktion auf das eigene Erlebnis italienischer Landschaft und Kunst zurückzuschließen. Dabei stützt er sich auf eine bereits im originalen Reisetagebuch evidente sensualistische Ästhetik, welche die Wahrnehmung von Landschaft und Kunst eng miteinander verschmilzt (vgl. Oswald 1985, S.21ff.).

Indem Heinse seine an Gemälden und deren Beschreibung geschulte Wahrnehmung für die in den Roman eingegangenen Naturschilderungen seiner Italienreise übernimmt, trifft er sich durchaus mit den sizilianischen Ambitionen Goethes. Wie Goethes bildnerische Wahrnehmung der italienischen Landschaft von seiner Passion als Landschaftszeichner profitiert, so läßt Heinses Begabung als Kunstschriftsteller die Szenerien seines Romans zuweilen wie in Naturdimension übersetzte Gemälde erscheinen. Doch ist es dieselbe Berührungsstelle, an der sich zugleich die radikale Differenz der ästhetisierten Italienwahrnehmungen Goethes und Heinses offenbart. Während Goethe in Italien eine harmonische Mitte von innerem Sehen und äußerem Phänomen sucht und beschwört, sondiert Heinse die ideale Landschaft, um den klassischen Kunstbegriff in Richtung einer rauschhaften Lebenskunst zu überschreiten. In den partienweise verblüffend modern anmutenden ästhetischen Debatten der Romanhelden verschiebt er die "Mitte" der Kunst vom klassischen Harmonieideal auf das natürliche künstlerische Material und den in seine Verwendung eingetragenen bildnerischen Aktionismus. Die Qualität einer Skulptur bekundet sich ihm in der Lebendigkeit ihrer Form, die eines Bildes in der malerischen Verwendung der Farbe - ("Das Zeichnen ist bloß ein notwendig Übel, ... die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst"/ Heinse 1975, S.16). In konsequenter Fortsetzung dieser Denkfigur ist auch der Genuß einer Landschaft nicht auf deren ideales Abbild fixiert, sondern auf ihr authentisches und vergängliches Erleben. Schon in seinen italienischen Reisetagebüchern bezeugt Heinse die Überbietung des klassischen Kunstideals in einem vitalen Akt individuellen Genießens. Wenn sich Goethe auf dem Höhepunkt seiner Reise in dem Glauben sonnt, "nun ... erst die Claude Lorrain" eigentlich zu verstehen, erblickt Heinse Landschaften, "wie weder Poussin noch Claude je eine erfunden haben" (Heinse 2002, S.214).

Es ist nicht zuletzt diese aktionistische und materialbezogene Ästhetik, aus der Heinse seine ethische Programmatik eines dynamischen Vitalismus bezieht und auf die er in der visionären Synthese von Kunst und Leben zurückkommt. Im verkappten Lustprinzip der Italienreisen entdeckt er jene konstitutive Funktion des Erlebens, über die im modernen Denken der "Raum des Körpers mit der Zeit der Kultur, die Bestimmungen der Natur mit dem Gewicht der Geschichte kommunizieren" (Foucault 1995, S.387). Die "wilde Form" des Romans, die Goethe wie viele andere Zeitgenossen beklagt hat, gibt sich aus der Rückschau zweier Jahrhunderte als durchaus adäquate Entsprechung dieses rigoros anticlassischen Potentials. Die ungebändigte Materialfülle, die das Romanganze mit einer Mixtur von Skandaleffekten, Sexualphantasie und ausuferndem Essayismus gleichsam von innen heraus sprengt, mutet womöglich heute moderner an, als sie von den zeitgenössischen Bewunderern und Kritikern gelesen werden konnte. Schließlich ist es die Botschaft vom "Ende der Kunst", die Heinse der Moderne aus dem Mund seines Ardinghello unverhohlen vorausschickt: "Ach scheiden von der Kunst überhaupt! Sie ist meine Bestimmung nicht; ich habe mich nur jugendlich getäuscht... Mein Herz und Geist trachtet nach einer kräftigern Nahrung und findet diese allein in der lebendigen Natur und Gesellschaft der Menschen, in wirklichem Kampf und Krieg und Liebe und Friede mit denselben" (Heinse 1975, S.230f.). In eben dieser Leerstelle einer zuende gebrachten klassischen Kunst hat Heinse das Motiv der glückseligen Insel im Verlaufe des Romans gleichnishaft plazierte.

Zunächst nur andeutungsweise, gleichsam zwischen den Zeilen ins Spiel gebracht, avanciert die Insel am Schluß des Romans zur synthetischen Figur, die die ausufernden Erzählstränge und Diskurse zusammenführt. Bereits der Eröffnungsszene hat Heinse eine Anspielung auf das mit der venezianischen Niederlage gegen die türkische Seemacht von 1570 verlorene Zypern, d.h. jene "Insul der Liebe" (a.a.O. S.14) eingefügt, die in der Antike als Heimat der Aphrodite galt. Schon hier wird der Gedanke ausgesprochen, "einen andern Fang im Archipelagus" zu tun (a.a.O. S.15), will sagen: eine neue Liebesinsel zu erobern. Wenig später ist es die Halbinsel Sirmio am Gardasee, die der Erzähler - auf Catulls darüber verfaßtes Gedicht und Pindars 2. Olympische Ode bezugnehmend - als elysische "Burg des Kronos" titulierte (a.a.O. S.23) und die dann zum Schauplatz des übrigen ersten Teils des Romans wird. Bereits in seinem Reisetagebuch hat Heinse dieselbe Landschaft mit dem Sitz einer "Kalypso" oder "Alcina" verglichen und dabei auch den im Roman zitierten Catullvers erinnert (Heinse 2002, S. 214).

Im Romanverlauf wird die Inselvorstellung in regelmäßigen Assoziationen in Erinnerung gebracht, sei es, daß den Helden Pindars Ode auf die Insel Rhodos als "Romanze aller Romanzen" entzückt (Heinse 1975, S.82) oder ihm eine durchfeierte Nacht auf dem Lande die "Zeiten des Saturnus von Hesperien" und Sizilien als die "goldne Insel der drei Vorgebirge" beschwört (a.a.O. S.86). In Genua zollt Ardinghello den "größten Seehelden" Bewunderung, die aus der Stadt gekommen sind und die er im Gedankensprung auf die Insel der Seligen versetzt: "Heiliger Kolumbus und du, Andrea Doria, die ihr nun mit den Themistoklessen und Scipionen in Elysium Paar und Paar herumwandelt, euch Halbgötter bet ich im Staube an. Ach, daß auch mir kein solches Los bestimmt ist!... Dies ist das wahre Leben: hierauf gibt sich der Mensch Flügel, die ihm die Natur versagt, und verbindet sich in die Vollkommenheit aller andern Geschöpfe..." (a.a.O. S.88).

Der zweite Band des Romans schließt sich an den im "bacchantischen Sturm" (a.a.O. S.197) einer sexuellen Orgie verrauschenden ersten, indem er die "glückseligen Inseln" unzweideutig als Metapher des erotischen Genießens klassifiziert: "Sieh die Inseln der Glückseligkeit vor Dir, mit vor Verlangen kochendem Herzen nach ihrer Lust, von üppigem Mut alle Nerven geschwellt: und widerstehe mit kalter Überlegung der Gefahren, die vielleicht auf dich warten, indes der günstigste Wind über Dir in den Wipfeln hinsäuselt! Was ist das, daß der Mensch so nach Ruhe trachtet und sie hernach doch nicht leiden kann? daß das Ziel keins mehr für ihn ist, sobald er es erreicht hat, und er immer ein neues haben muß? Ach, unser Wesen hat keinen Frieden, und Brand und Glut in und über alles ist dessen erste Urkraft!" (a.a.O. S.203).

Hen kai pan

Die Verschiebung der klassischen Inselvorstellung von einer subjektiven Projektionsfläche auf eine Figur schöpferischen Verlangens, erotischer Ekstase und utopischer Vereinigung war an der Schwelle zur Moderne kaum mit klareren Worten zu sagen. Wo die Inseln eines Robinson Crusoe und noch der rousseauistischen "Naturschüler" Projektionsflächen eines selbst genügenden Subjekts vorstellten, stehen sie

in Heinses Adaption für den präzisen Ort dessen rauschhafter Überschreitung. Eingespannt in die aporetische Struktur eines unerfüllbaren Verlangens bezeugt Heinses Inselmetaphorik, daß es die "reine wahre Lust ist, mit seiner ganzen Person, so wie man ist, wie ein Element göttlich einzig unzerstörbar, lauter Gefühl und Geist, gleich einem Tropfen im Ozean durch das Meer der Wesen zu rollen, alles Vollkommene zu genießen und von allem Vollkommenen genossen zu werden..." (a.a.O. S.225). Der von hier aus vollzogene Brückenschlag auf den klassischen Topos der Inselutopie bezeichnet die Denkfigur, die den zweiten Band des Romanes strukturiert. In der Einblendung auf eine erlöste Triebnatur und die libertinäre Utopie einer sich selbst überschreitenden Kunst und Staatlichkeit entdeckt sich die Inselimago als elementares Sinnbild eines "vollkommen freien Ganzen" (a.a.O. S.252), das den Text in der Folge als immer wiederholte Leitmetapher durchzieht. Die Romanhandlung schlägt dabei in eine philosophische Generaldebatte um, die in einem sich über mehr als 50 Seiten hinziehenden Dialog zwischen Ardinghella und dem griechischen Privatgelehrten Demetri auf dem Dach des römischen Pantheon gipfelt. Die zeitgenössische und auch spätere Kritik hat diese Wendung des Romans mit Blick auf die daraus resultierende Disharmonie der Textgestalt weitgehend einhellig als dessen formale Schwachstelle empfunden. Doch übersieht dieser bezüglich der Textgattung durchaus berechtigte Einwand, daß es gleichzeitig eben dieser Exkurs ist, der den epistemologischen Tiefgang des Heinseschen Inselparadigmas eigentlich aufschließt und nachvollziehbar interpretiert. Das abschließende Auswanderungsprojekt auf die Mittelmeerinseln Paros und Naxos ist Heinses poetisches Gleichnis auf seine zuvor entfaltete Kosmogonie, und nicht zufällig wird bereits in der Rotunda des Pantheon ein abstrakt inselhafter Schauplatz als Kulisse der im Mittelpunkt des zweiten Romanteils stehenden Debatte zitiert. Im Spannungsfeld zwischen der Diskussion auf dem Dach des Pantheon und dem schließlichen poetischen Sinnbild, zwischen der zentral entfalteten Denkfigur des "Hen kai pan" und dem Versprechen der "glückseligen Inseln" stellt sich der zweite Band des Romans gleichsam als Exegese des ersten dar, die dessen spielerisch-romaneske Inszenierung radikalisiert.

Ardinghellos Gesprächspartner auf dem Dach des römischen Pantheons ist ein 40-jähriger griechischer Gelehrter, der aus Scio, der "schönsten Stadt aller griechischen Inseln" (a.a.O. S.365) stammt. Es erübrigt sich, den im wesentlichen auf Versatzstücke aus Aristoteles' "Physik" und Metaphysik" gestützten Dialog zwischen Ardinghella und Demetri in unserem Zusammenhang detailliert zu referieren (vgl. hierzu den Kommentar M.L. Baeumers in Heinse 1975, S.710ff.). Wir beschränken uns, seine Referenz auf die am Ende des Romans exponierte Inselvorstellung hervorzuheben, die vom Bemühen Heinses um eine philosophische Grundlegung des erotischen Verlangens in dem von Xenophanes und Parmenides entliehenen Begriff des "Hen kai pan" gekennzeichnet ist. Der erste Teil des Dialogs unternimmt hierzu zunächst eine Restauration der antiken Elementelehre, die Heinse aus seiner zeitgenössischen Perspektive als lebendige "Urkräfte der Natur" (a.a.O. S.271) sondiert. Dabei bedient er sich der Vorstellung des harmonischen Zusammenspiels der Elemente im Naturprozeß, um die Brücke zu einer Denkfigur "weiblicher und männlicher Elemente" (a.a.O. S.291f.) und weiter zu den binären Konstruktionen von Ruhe und Bewegung bzw. Wesen und Form zu schlagen (a.a.O. S.302ff.). Das Anliegen, die darin zutagetretenden

Fundamentaloppositionen in einer synthetischen Figur aufzuheben und zu fassen, fokussiert die Debatte schließlich auf "die sonderbare Meinung des Xenophanes und seiner Schüler Parmenides und Melissos ..., daß Eins Alles und Alles Eins sei" (a.a.O. S.303).

In der Engführung der "Hen kai pan"-Formel auf das theologische Paradoxon der "Creatio ex nihilo" wird von Heinses Sprachrohr Demetri schließlich "das Problem ... aufgelöst, wie die Welt Eins sei und doch verschieden, und Ruhe und Bewegung in ihren ersten Lagerstätten gefunden" (a.a.O. S.304). Dabei erweist sich die Referenz auf die Schöpfungsidee als Hebel, die antike Denkfigur in einem modernen Sinn zu dynamisieren: "Wenn Eins Alles ist, so ist jede Form desselben ursprünglich freie Handlung; denn es läßt sich kein Grund denken als seine Lust, warum es aus sich so mancherlei wird. Und Allgenuß seiner Kraft ist die höchste Freiheit" (a.a.O. S.307). Mit eben dieser libertinär-hedonistischen Lesart des "Hen kai pan" wird von Heinse die Verschiebung der klassischen Inselutopie auf ein dionysisches Triebziel schöpferischen Verlangens fundamentierte: "Eins zu sein und Alles zu werden, was uns in der Natur entzückt, ist doch etwas ganz anderes als das Schlaraffenleben, welches, vernünftigerweise und aller Erfahrung nach undenkbar, bezauberte Phantasien sich vorstellen" (a.a.O. S.309).

Heinses dergestalt vollzogene Plazierung der Inselvorstellung als Gleichnis eines triebhaften "Hen kai pan" entdeckt in gewisser Weise jene archaische Mittlerfunktion der Insel zurück, die sie bereits der Illustration einer mythischen "coincidentia oppositorum" hervorragend empfahl. Sie macht die strukturelle Analogie kenntlich, aufgrund der sich das um die Denkfigur eines transzendentalen Verlangens organisierte moderne Wissenwollen gerade auf die Imago der Insel berufen kann und seither immer wieder beruft. Kaum zufällig entleiht Heinse das zentrale Axiom seines pantheistischen Exkurses jener Parmenidischen Ontologie, die - wie oben gesehen - das mythische Vorbild der Ur-Insel zitiert und in ihrer abstrakten Lesart aufgehoben hat.

In ihren zeitgeschichtlichen Kontext gestellt, antwortet diese Restauration einer quasi-mythischen Inselvorstellung zuallererst auf die Antinomien der von Kant vorgetragenen Vernunftkritik. Sie ist vom Verlangen diktiert, den irreduziblen Riß zwischen Einheit und Vielfalt, Kausalität und Freiheit in der emphatischen Konstruktion eines medialen Erlebnisraumes zu schließen. Heinses Rückgriff auf das antike "Hen kai pan" korrespondiert dem zeitgenössischen "Pantheismusstreit", in dem sich u.a. Jacobi, Herder, Hamann und Goethe leidenschaftlich engagierten und der denselben (auf die Lehren Brunos und Spinozas projizierten) vorsokratischen Begriff in seiner Mitte hat. Dabei besteht Heinses Originalität im Fokus auf jenes konstruktive Begehren, über das sich das moderne Wissen seines Ursprungs vergewissert und zugleich die Unmöglichkeit eines Zugriffs darauf erfährt. Wenn Heinse Hölderlins "Hyperion" 1797 mit der Bemerkung an Sömmering empfiehlt, es seien "Stellen darin..., so warm und eindringend, daß sie selbst den alten Kant ergreifen und von seinem bloßen Schein aller Dinge bekehren sollten" (zit. nach Baeumer 1966, S.50), klingt darin das Programm seines eigenen Hauptwerks nach, welches - wie noch zu sehen sein wird - gerade Hölderlins Text explizit erinnert.

Der das im Titel gegebene Versprechen des Romans einlösende Schlußteil beginnt mit einem (Heinses Reiseroute resümierenden) Streifzug Ardinghellos durch Italien. Mit der Passage der neapolitanischen

Meerbuchten und ihrer Inseln (Heinse 1975, S.350) überschreitet er schließlich die authentische Italien-erfahrung Heinses in Richtung eines exotischen "Archipelagus": Als Freibeuter an den Küsten Kalabriens, Sizilien, Griechenlands und Spaniens umherstreifend, verbündet sich der Held mit dem "berühmten Kalabreser Diagoras Ulazal", einem fiktiven "Schrecken der Mittelländischen See", welcher der Erzählung zufolge "die türkische Flotte anführte und schon verschiedemal die Spanier schlug" (a.a.O. S.366). Aufgrund dessen Ansehens beim Sultan werden Ulazal und Ardinghello die durch den Krieg unbewohnbar gewordenen Inseln Paros und Naxos zur Gründung italienischer Kolonien überlassen. Es spricht für sich, wenn Heinses Wahl des abschließenden Romanschauplatzes ausgerechnet auf jenes Naxos fällt, welches im Altertum als Ort der Hochzeit von Ariadne und Dionysos galt und den Beinamen das "dionysische" trug.

Von dort sendet Ardinghello "geheime sichre Werber aus nach Venedig, Genua, Florenz mit starken Summen zu Reisegeldern. Er kannte die vortrefflichste Jugend in allen diesen Städten, und sein Name schon allein war genug Verführung.

Den neuen Frühling bewegte sich alles in den lustigen Inseln. Sie befestigten zuerst die Häfen von Paros und machten besonders den Hafen Nausa, wo die größten Flotten sicher liegen, ganz unüberwindlich. Demetri kam bald mit zwei Schiffen voll von jungen tapfern Römern und blühenden Römerinnen in den zauberischen Gegenden seiner Geburt an, und Künstlern: Architekten, Bildhauern, Malern... Ein neues Pantheon wurde der Natur aufgeführt..." (a.a.O. S.367f.).

Auch der Ich-Erzähler schifft sich schließlich - "wie zu einer Lustreise" (a.a.O. S.369) - auf die Inseln ein. Heinses kurze Staatsutopie gibt sich als eine Synthese aus Platon und Machiavelli (mit dessen Werk er sich während seiner Italienreise intensiv beschäftigt hat/ vgl. Brecht 1911, S.13): kommunistische Gütergemeinschaft und polygame Freizügigkeit reimt sich auf Sklavenhandel und Piraterie: "Kurz, wir kamen ... in folgenden Grundbegriffen überein: Kraft zu genießen, oder welches einerlei ist, Bedürfnis, gibt jedem Dinge sein Recht, und Stärke und Verstand, Glück und Schönheit den Besitz. Deswegen ist der Stand der Natur ein Stand des Krieges" (Heinse 1975, S.374). Dem naheliegenden Einwand, daß das Happy End von Naxos die dynamische Konstruktion seiner glückseligen Inseln schließlich doch auf den Entwurf eines weiteren "Schlaraffenlandes" zurückstufte, begegnet der Autor, indem er seine Utopie mit dem letzten Satz des Romans kurzerhand widerruft: "Doch vereitelte dies nach seligem Zeitraum das unerbittliche Schicksal" (a.a.O. S.376).

Kommentatoren des "Ardinghello" waren versucht, diesen demonstrativen Schlußsatz auf die Klage von "Taytis Genius" am Ende des Südseegedichts von Zachariae zurückzulesen, ohne daß irgendein empirischer Befund hätte vorgebracht werden können, eine solche Anlehnung zu belegen. Indes erweist sich dieser unbegründete Rückschluß geeignet, die Mustergültigkeit des "Ardinghello" im Zusammenhang der Inseldiskurse des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu unterstreichen. Denn so unglaublich eine Anlehnung des - vom Roman selbst vollkommen begründeten - Schlußsatzes an Zachariaes Gedicht allemal erscheinen muß, so einleuchtend ist die strukturelle Analogie der Inselvorstellungen, die in der abschließend konstatierten Vergeblichkeit zum Ausdruck kommt. Wenn sich der zeitgenössische Tahiti-Diskurs

und Heines Inseldichtung in der schließlichen Verwerfung ihrer glückseligen Projektionen begegnen, dann weil sie parallele und miteinander verflochtene Konstruktionen einundderselben modernen Denkfigur sind - einer Inselvorstellung, deren Faszination und Signifikanz sich gerade aus der Duplizität ihrer gleichzeitigen Nähe und Ferne, Authentizität und Unmöglichkeit ergibt.

Heinse mit Hölderlin: Eines zu seyn mit allem

Womöglich nachdrücklicher als die unmittelbaren Lektüren von Heines Roman (der nach seinem einschlagenden Erfolg im Verlauf des 19. Jahrhunderts beinahe in Vergessenheit geriet) hat die begeisterte Rezeption Friedrich Hölderlins das "Hen kai pan"-Thema Heines in der deutschen Literaturtradition verwurzelt. Das "Symbolum Hen kai pan" war schon während der Studienzeit am Tübinger Stift das pantheistische Losungswort, das Hölderlins Freundschaft mit Schelling und Hegel besiegelte (vgl. Hölderlin 1993, Bd.III, S.575). Hölderlin hat den "berühmten Verfasser des Ardinghello" als seinen "Meister" und väterlichen Freund glühend verehrt; seine dionysischen Gedichte "Brod und Wein" und "Der Rhein" sind ausdrücklich dem "Vater Heinze" gewidmet (vgl. Baeumer 1966, S.50). Bei einem mehrwöchigen gemeinsamen Aufenthalt in Kassel und Bad Driburg präsentierte sich Heinse dem jungen Hölderlin 1796 als Reinkarnation griechischer Lebens- und Wesensart: als "herrlicher alter Mann" von "gränzenloser Geistesbildung" bei zugleich "so viel Kindereinfalt" (a.a.O. S.51). Als solcher verkörpert er geradezu die Vorrede von Hölderlins erstem - in der "Neuen Thalia" veröffentlichten - "Hyperion-Fragment" (1795), das mit den Worten beginnt: "Es gibt zwei Ideale unseres Daseyns: einen Zustand der höchsten Einfalt, wo unsre Bedürfnisse mit sich selbst, und mit unsern Kräften, und mit allem, womit wir in Verbindung stehen, durch die bloße Organisation der Natur, ohne unser Zuthun, gegenseitig zusammenstimmen, und einen Zustand der höchsten Bildung, wo dasselbe stattfinden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, durch die Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind" - worauf es dann heißt: "Der Mensch möchte gern in allem und über allem seyn" (Hölderlin 1992, Bd.I, S.489).

Rückgekoppelt auf sein klassizistisches Menschenbild übernimmt Hölderlin das "Hen kai pan" des Ardinghello-Dialogs als Modell einer "exzentrischen" Lebensbahn (ebenda), von der es im späteren (vorletzten) Manuskript "Hyperions Jugend" (1795) heißt: "Wir reißen uns los vom friedlichen hen kai pan der Welt, um es herzustellen, durch uns Selbst" (a.a.O. S.558). Die endgültige Fassung (1797) bringt dies auf die im anfänglichen Naturhymnus dreimal wiederholte Formel: "Eines zu seyn mit allem" (a.a.O. S.614f.). Vor der von Heinse vorgezeichneten Kulisse des "Archipelagus" destilliert Hölderlins Briefroman die Botschaft des "Ardinghello" zu seiner eigenen klassizistischen Vision einer artistischen Verschmelzung von Natur und Subjekt.

Dieselbe in den "Hyperion"-Dichtungen mustergültige Metaphorik einer poetisch veredelten "Alleinheit" hat Hölderlin den in seiner Lyrik beschworenen "seeligen Inseln" eingetragen (a.a.O. S.290). Als Schauplatz der wiedervereinigten Liebenden und ihrer Dichter überschreibt er die antike Insula fortunata jenen

"guten Genien, die gerne bei Liebenden sind" (a.a.O. S.295) - in der Version von "Menons Klagen um Diotima": "Bleibt so lange mit uns, bis wir auf gemeinsamem Boden,/ Dort wo die Seeligen all niederzukehren bereit,/ Dort, wo die Adler sind, die Gestirne, die Boten des Vaters,/ Dort, wo die Musen, woher Helden und Liebende sind/ Dort uns, oder auch hier, auf thauender Insel begegnen,/ Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt,/ Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind,/ Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt!" (ebenda).

Nicht zuletzt in der Bezugsetzung des "Hen kai pan"-Komplexes auf die als "kommenden Gott" wiederentdeckte Figur des Dionysos - beispielhaft in der Heinse gewidmeten Elegie "Brod und Wein" - macht Hölderlins lyrisches Werk die assoziativen Verzahnungen kenntlich, über die sich eine latente Inselvorstellung im Subtext romantischer Poetiken und einer "Neuen Mythologie" etabliert. Die eingangs unserer Untersuchung konstatierte Schwierigkeit im Umgang mit einem Vorstellungskomplex, dem in letzter Instanz - mit Jüngers Wort -: "alles Insel ist", erfährt mit diesen via Heinse und Hölderlin nachvollziehbaren Adaptionen eine historische Kontur: Die ausufernde Referenz moderner Inselvorstellungen wird als Derivat eines transzendentalen Verlangens lesbar, das ausgangs des 18. Jahrhunderts am Horizont eines möglichen Wissens erscheint und dabei sein unaussprechliches Triebziel in insularen Imagines reflektiert. Gerade in der pauschalen Formel, daß "alles Insel ist", klingt deutlich das "Hen kai pan" Heinses und der Tübinger Stiftsfreunde nach, welches der Ambition einer modernen Literatur in der Wiege liegt und diese mit einer latenten Inselvorstellung liiert. Das verkappte Diskursverbot, das Jünger aus seiner Diagnose ableitet (und das wir eingangs zitiert haben), entdeckt sich als Reflex einer der Inselvorstellung angetragenen ästhetischen Eschatologie, deren Profilierung in der Folge zu beobachten sein wird.

Stolbergs Insel

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg gehörte um 1777 dem bereits erwähnten Intellektuellenkreis an, den Overbeck, Voss und Gerstenberg für ihr Göttinger Auswanderungsvorhaben nach Tahiti in Betracht zogen. Während dieses unausgeführt blieb, hat Stolberg mit einer 1791/92 unternommenen italienischen Reise und deren 1794 publiziertem Tagebuch zumindest seinen Teil geleistet, die apenninische Halbinsel wieder "mit den trunkenen Augen des göttlichen Homer's" zu sehen (Stolberg 1974, Bd.III/7, S.356). Auch der Held seines kurzerhand "Die Insel" betitelten, dialogische und lyrische Passagen einschließenden, 1788 erschienenen Romans erfährt seine poetische Weihe während einer Mittelmeerreise, deren geraffte Schilderung den Roman eröffnet.

Der initiale Ort, an dem die kunstschwangere Natur Italiens auf den schöpferischen Genius des Romanhelden Sophron überspringt, ist der Wasserfall von Terni, "der ihm schon in Virgils Beschreibung so schön gerauscht hatte... Nun reis'te er mit neugestärkter, für alles Schöne empfänglicher, und wie Platon sagen würde, mit empfangender, schwangerer, gebärender Seele. Er sah mit Muse, als Liebling der Natur, als Bewunderer und Freund der Alten, als fein empfindender Kenner der Kunst, Italien und Sizilien"

(Stolberg 1974, Bd.I/3, S. 102ff.). Nachdem Sophron vor Ort in Sizilien den Theokrit, auf Ithaka den Homer und im Gelobten Land die Bibel gelesen hat, kehrt er über die Alpen zurück, um sich auf einer bewaldeten Donauinsel niederzulassen und sich vermittels eines dort begründeten Gesprächskreises den empfänglichen Jünglingen der Nachbarschaft mitzuteilen. Man kommt zu von Platons "Staat" und Klopstocks "Gelehrtenrepublik" inspirierten Debatten zusammen, die bald von der realen Donauinsel aus auf eine "idealische Insel" projiziert werden, welche der Milieutheorie Montesquieus entsprechend "zwischen dem 30sten und 40sten Grad" zu suchen ist: "In diesem Himmelsstrich sind der Menschheit zarte Pflänzchen zu Bäumen getrieben, deren Schatten die Erde kühlt, deren Früchte wir noch genießen" (a.a.O. S.125). Die Angabe legt eine Referenz auf die antike Mittelmeerwelt nahe - wofür auch die Wahl des Italienischen zur poetischen Amtssprache spricht (a.a.O. S.152ff.) -, doch bleibt durchaus offen, den angegebenen Breitengrad auch auf die südliche Hemisphäre Neuseelands, Südafrikas oder Südamerikas zu beziehen. Immerhin ist die Färbung der projizierten Insel durch die Berichte der Südseereisen unverkennbar: "Unser Inselbewohner lebt ein gleicher unter gleichen. Unter einem milden Himmel bauet er einen ergiebigen Boden... Jede leichte Mühe trägt ihm reiche ungetheilte Frucht" (a.a.O. S.147f.). Die auf der idyllischen Donauinsel versammelten Disputanten und Träumer teilen mit ihren lebenden Zeitgenossen die prägende Lektüreerfahrung von Defoes "Robinson": "Haben wir nicht alle den Robinson gelesen?" - fragt der Wortführer Sophron eingangs die um ihn gescharte Gemeinde, und diese antwortet mit einem einhelligen "Ja". Daß diese infantil verinnerlichte Robinsoninsel auch aus Stolbergs Sicht nicht die Defoesche Experimentierstation eines bürgerlichen Individuums meint, sondern die einer rousseauistischen Lehrvorführung von Natur und Kindheit, wird augenblicklich klar: "Als Kind" - so berichtet Sophron - "ward mir unaussprechlich wohl auf seinem einsamen Eilande. Im Schloßgarten war eine kleine Schwaneninsel, ich ließ mich an einer kleinen Fähre hinüber und spielte den Robinson" (a.a.O. S.119).

Das Übersetzen von der den eigentlichen Schauplatz hergebenden Donau- auf die "idealische" südliche Insel gestaltet sich für die Romanhelden nach demselben einfachen Schema: Man ist nämlich "schon da" (a.a.O. S.125), indem man erstens sich auf einer Insel befindet und zweitens über die schöpferische Vorstellungskraft verfügt, das fehlende idealische Ambiente zu dieser hinzu zu "träumen" (ebenda).

Der Roman entfaltet sich von hier aus im Zwischenraum von klassischer Inselfiktion und einer vom Perspektivpunkt der Rahmenhandlung bestimmten Reflexion. Er beleibt in dieser Zwischenstellung ganz unverkennbar die Rousseausche "Rêverie", die (wie erwähnt) zur selben Zeit als Leitbegriff der neuen Gartenästhetik Einzug hält. So wie der Landschaftsgarten den Spaziergänger durch seine Andeutungen in eine Serie meditativer Assoziationen versetzt, fungiert auch Stolbergs Donauinsel als Medium einer schöpferischen Phantasie, die ihre Protagonisten in die Sphäre eines von der Insel verfügbaren Anderen entführt.

Nach dem Vorbild der kindlichen Schwaneninsel-Robinson-Identifikation heftet die Romanhandlung in der Folge ihren Entwurf einer "idealischen" Insel dem poetisierten Rahmenschauplatz an. Daß die entsprechende Fabel über einen nach dem Modell der platonischen Dialoge entworfenen kollektiven

Wunschtraum nicht hinauskommt, macht den vergleichsweise schwachen Spannungsbogen des Romans aus. Formulierungen wie: "ich schuf eine Insel oder entdeckte eine" (a.a.O. S.124) bezeugen die Unsicherheit, mit der der Verfasser im Zwischenraum der obsoleten Inselutopie und deren zeitgenössischer Reformulierung navigiert, andererseits erinnern sie an dieselbe Dialektik von "Erfinden und Entdecken", die Goethe zur selben Zeit auf seiner sizilianischen "Irr- und Inselfahrt" ausprobiert. Stolbergs Roman zeigt sich derart als Torso, der die neue Inselfaszination der Moderne eher als literarisches Thema anzeigt als epochemachend behandelt. Er ist indes gerade mit Blick auf diese offenkundige Grenzposition geeignet, den am Ausgang des 18. Jahrhunderts vollzogenen Bruch mit der klassischen Inselfiktion zu beleuchten.

Von "Felsgestaden" eingeschlossen, mit Eichen, Kastanien, Ahorn, Platanen, Zitronen, Granatäpfeln, Pomeranzen, Efeu und Wein bepflanzt und von Kanarienvögeln und Nachtigallen besungen, präsentiert sich die "idealische" Insel Stolbergs zunächst als topischer Locus amoenus. Der Autor bezieht diesen mit deutlichen Worten auf einen an der zeitgenössischen Gartenästhetik geschulten Kunst- und Naturbegriff: "Diejenigen, denen die Kunst immer das Medium sein muß, durch welches sie zur Empfindung des Schönen in der Natur gelangen, würden, wenn sie vom Meer aus unser Dörfchen in seinem hohen Paradiese, gegenüber die Weinberge, in der Mitte den Meerbusen, und von fern die schimmernden Schneegebirge sähen, die Gegend malerisch finden, die Wirkungen des Lichts, Schattens, des Clair-obscur u.s.w. in eine Rechnung bringen, deren Summa pittoreske Schönheit wäre..." (a.a.O. S.169).

Die vor dem Horizont dieser idealen Landschaft entfaltete Erziehungs- und Staatsutopie Stolbergs steht in der platonischen Tradition und erweist sich als wenig originelles Sammelsurium kursierender Vorbilder. Die Debatte macht das abendländische Wissen gleichsam zum Gegenstand eines rousseauistischen Reinigungsrituals, dessen Verlauf es auf einen gesunden, der Übertragung auf die Insel angemessenen Kern zurückstützt, wobei die Kategorie idyllischer "Einfalt" den vorrangigen Wertmaßstab gibt. Die Rückschneidung einer degenerierten Aufklärung erweist sich in der Folge als Vorschule, dahinter eine andere und ursprünglichere Wissensform zu sichten: Da die Wissenschaften durch Unterricht erworben, Dichter im Gegensatz dazu aber "geboren" werden (a.a.O. S. 247), stellt sich der Rückzug auf einen insularen Naturzustand schließlich als Vorstoß auf eine darin verpuppte "Kraft der Poesie" dar (a.a.O. S.250): "Eben so, mein lieber Kallas, würden wir bald die freie Muse, dieses schöne Kind des Himmels und der Erde, in unsrer Insel, dem Sitz der Einfalt, der Freiheit und der Freude finden.

Bei uns würden naturbesingende Dichter nicht mit dem Pinsel der Dichtkunst nachahmen, sondern mit dem Zauberstabe schaffender Poesie jeden Gegenstand beleben, jede Erscheinung in Handlung und That verwandeln" (a.a.O. S.252).

Im Konzept dieser magischen Inselpoesie (das der Autor selbst freilich über seine Konzeption hinaus kaum ausfüllt) klingt die romantische Forderung einer "neuen Mythologie" an, die mit Hamann und Herder seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts im Raum steht. Auf die prekäre Fragestellung, worin eine solche Mythologie bestehen könnte (wie sie die Poetik der Jahrhundertwende dann erstrangig beschäftigt hat), findet Stolbergs Inselphantasie eine ob ihrer Einfachheit verblüffende Antwort: "Die Flucht ... aus Europa und die gefundene Insel" selbst werden zum "National-Gegenstand" für alle künftigen "Epopeendichter" erklärt (a.a.O. S.257).

Sieht man davon ab, daß dem so beschlossenen ersten Teil des Romans noch ein (in unserem Zusammenhang wenig ergiebiger) Anhang idyllischer Gedichte und Erzählungen folgt, endet die Erzählung gewissermaßen in einer Replik ihrer Anfangskonstellation: der Beschwörung der Insel als Ort einer dadurch inspirierten Poesie. Man könnte dies so auffassen, als höbe sie schließlich ihre eigene Fabel auf, die ja gerade versprach, von der medialen Landschaft der Donauinsel aus eine "idealische" zu erträumen. Tatsächlich führt Stolberg jedoch in dieser auf den ersten Blick fadenscheinigen Konstruktion präzise die inhärente Paradoxie vor, die der modernen Ursprungs- und Inselsehnsucht eignet und ihre Objekte gleichsam in Richtung einer uneinholbaren Identität vor sich herschiebt. So wenig spannend der Rückschluß des Romans auf sein eigenes Versprechen erscheinen mag, kann er als mustergültiger Entwurf einer romantischen Poetik gelesen werden: Indem Stolberg den literarischen "National-Gegenstand" einer (mit Goethes Diktum) "Insel der Poesie" umgekehrt als eine "Poesie der Inseln" erweist, kennzeichnet er die latente "Möbius-Funktion", über die der poetologische Diskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Inselvorstellung mit der einer "poetischen Landschaft" verbindet. Er entdeckt die quasi metonymische Struktur, aufgrund der die Inselschauplätze der besprochenen Werke Heines, Hölderlins und Goethes auf den obskuren Schauplatz einer (mit Foucault) "Literatur als solcher" kurzgeschlossen sind und kündigt unter der Hand das Programm einer "Poesie der Poesie" an, wie es Friedrich Schlegel wenig später offen fordert.

7. Jean Pauls poetische Metaphysik der Inseln

In seinem bekannten 238. Athenäumsfragment hat Friedrich Schlegel eine Poesie postuliert, die zugleich "Poesie der Poesie" und "deren *eins und alles* das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endet als Idylle mit der absoluten Identität beider..." (Schlegel 1967, KA2, S.204 - Hervorhebung V.B.). Die der von Schlegel erhobenen Forderung zeitgenössischen und von diesem geschätzten Romane Jean

Pauls können als beispielhafte Versuchsanordnungen einer solchen modernen Poetik gelesen werden. Daß darin den Inselkulissen eine geradezu leitmotivische Funktion zufällt, prädestiniert sie für das Anliegen unserer Untersuchung.

Vollglück in der Beschränkung

Die vor allem in den Romanwerken der "Unsichtbaren Loge", des "Hesperus" und des "Titan" maßgeblichen Inselschauplätze korrespondieren Jean Pauls über weite Strecken originärem Begriff der "Idylle", den er nicht zuletzt auch in seinem essayistischen Werk in einem hohen Maße reflektiert hat. In seiner "Vorschule der Ästhetik" bemerkt Jean Paul, keine Beschreibung der Idylle sei "leerer als die, daß sie das verschwundene goldne Alter der Menschheit darstelle. Folgendes ist nämlich noch zu wenig erwogen: wenn die Dichtkunst durch ihr ätherisches Echo den Mißton des Leidens in Wohllaut umwandelt: warum soll sie mit demselben ätherischen Nachhall nicht die Musik des Freuens zarter und höher zuführen?" (Jean Paul 1987, 5.Bd., S.257).

Die Absage an die traditionelle Auffassung der Idylle als poetischer Reflex eines "arkadischen" "Goldenen Zeitalters", wie sie die Dichtungstheorie seit Scaliger und noch bis Geßner (vgl. die Vorrede seiner 1756 erschienenen "Idyllen") vertreten hat, macht die Originalität des von Jean Paul vertretenen Idyllenbegriffs manifest. Anstelle der Rekapitulation einer vorzeitlichen Glückseligkeit ist es das Paradigma einer aktuellen Erfüllbarkeit menschlichen und dito poetischen Verlangens, auf das sich Jean Paul mit seiner poetologischen Rechtfertigung des Idyllischen bezieht. Nicht die Illustration einer unwiederbringlichen Idealität, sondern die mit poetischen Mitteln bewerkstelligte Entrückung in ein "romantisches Land" (ebenda) des Genießens rechtfertigen ihm die Idylle als beispielhaftes Versuchsfeld eines modernen Literaturprogramms. Der dem poetischen Spannungsbogen problematischen Simplität der Idylle (sie "ermüdet", weil sie "bald zu wachsen nachläßt"/ a.a.O. S.258), antwortet Jean Paul mit der Forderung einer der Kurzzeitigkeit idyllischen Glücks angemessenen räumlichen und zeitlichen "Beschränkung". Die Idylle ist die poetische Formulierung eines erfüllten Tages oder Augenblicks. Ihre Glückseligkeit ist durch ihre Temporalität definiert: vollkommene "Tage können Idyllen werden und können singen: auch wir waren in Arkadien" (a.a.O. S.259). Das Verlangen, "eines zu seyn mit allem", stellt sich für Jean Paul in der Formel eines "Vollglücks in der Beschränkung" dar (a.a.O. S.260).

Die beispielhafte Funktion der Insel als räumlicher Schauplatz der Idylle folgt präzise aus ihrer wesentlich zeitlich determinierten Verfassung. Gleichwohl Jean Paul in der "Vorschule der Ästhetik" erklärt, daß der Idylle ihr "Schauplatz gleichgültig ist, ob Alpe, Trift, Otaheiti, ob Pfarrstube oder Fischerkahn" (a.a.O. S.261), bekundet er gerade in den aufgezählten Örtlichkeiten die unverkennbar inselhafte Tendenz des idyllischen Raumes. Der Bogen zur literarischen und biographischen Inselthematik der Epoche ist denn auch schnell geschlagen: "Sogar das Leben des Robinson Crusoe und das des Jean-Jacques auf seiner Peters-Insel erquickt uns mit Idyllen-Duft und Schmelz" (a.a.O. S.259).

Kein anderer Dichter der romantischen Generation hat sich des Inselmotivs so ausgiebig und vielschichtig bedient wie Jean Paul, dessen Romanwerk einen regelrechten Archipel romantischer Inselphantasie hinterläßt. Arkadien, Tahiti, Pappel-, Peters- und Robinsoninseln, die "Inseln der Seligen" und das "Eden-Eiland" - der gesamte Komplex abendländischer Glückseligkeitsinseln wird wieder und wieder berufen und literarisch in Dienst gestellt. So heterogen sich die Überlieferungen und imaginären Anhänge dieser berufenen Inselvorstellungen einer detaillierten und historischen Ansicht auch präsentieren - bei Jean Paul sind es babylonische Vervielfachungen ein und desselben Namens: desjenigen der Insel selbst als Ort idyllischen "Vollglücks".

Sein entsprechender Gebrauch des Inselschauplatzes ist nicht zuletzt durch die für Jean Pauls Romanwerk überhaupt wesentliche Rezeption barocker Romantechniken und -thematiken geprägt. Immer wieder klingt darin die Anleihe der galanten "geographischen Allegorien" an: "In der Tat mit so viel Jugend - Unschuld - Freiheit - schöner Gegend - und hoher Liebe und Freundschaft lässet sich wohl schon unten auf der Erde etwas dem Ähnliches zusammensetzen, was man oben im Himmel einen Himmel nennt; und eine Himmelskarte, ein Elysiums-Atlas, den man davon mappierte, würde wohl nicht anders aussehen als so: vorne ein langes Hirtenland mit zerstreuten Lustschlössern und Sommerhäusern - ein Philanthropistenwäldchen in der Mitte - die Taborsberge oben mit Sennen - lange Kampanertäler - darauf der weite Archipelagus mit Peters-Inseln - drüben die Ufer eines neuen festen Hirtenlandes, ganz bedeckt mit Daphnischen Hainen und Alkinous-Gärten - dahinter wieder das weit hineinlaufende Arkadien u.s.w." (Jean Paul 1989, 3.Bd., S.358).

Daß sich Jean Pauls Inselmetaphorik indes nicht als Renovation einer präziösen imaginären Landkarte erschöpft, war bereits mit Blick auf seinen hierfür konstitutiven Idyllenbegriff offenkundig. Tatsächlich sind es zuallererst die Eindrücke Rousseaus und der Inseln der Landschaftsgärten und nicht zuletzt die zeitgenössische Südseebegeisterung, die seine idyllische Inselvorstellung definieren. Bezeichnend hierfür heißt es in einem Brief, mit dem er 1790 seiner Erwartung einer Buchsendung (vermutlich der Forsterschen Übersetzung von G. Keates "Nachrichten von den Pelewinseln") Nachdruck verleiht: "Ich kan es kaum erwarten, unter die Insulaner geführt zu werden, die ohne die Maschinerie von Pandekten, Bibeln und Dikasterien das sind, was wir mit diesem Apparat werden wollen" (Jean Paul 1986, HKA, Bd.III/1, S.288). Die Inselkulissen von Jean Pauls Romanen unternehmen es in der Folge, ihre Leser präzise auf solche Schauplätze einer gleichermaßen ursprünglichen wie futuristischen Menschlichkeit zu "führen".

Die unsichtbare Loge

Im selben Jahr der brieflich angemahnten Nachrichten von den Südseeinseln beginnt Jean Paul mit den Planungen und Entwürfen seines ersten umfangreichen, gleichwohl unvollendeten Romans, der "Unsichtbaren Loge". Die darin vorgesehene Verknüpfung des Inselschauplatzes mit dem Geheimbundmotiv ist offenbar von W.F. Meyerns Roman "Dya-Na-Sore oder die Wanderer" (1787/91) angeregt worden. Ohne daß der Roman Jean Pauls indes überhaupt an das im Titel versprochene Thema gelangt, wird der

Inselschauplatz in seinem Verlauf zunächst einmal in einem komplexen Netzwerk seiner zeitgenössischen Imagines verspannt. Bereits dem Experiment einer "natürlichen" Erziehung, das den Roman eröffnet, ist über seine Vorbilder Gracián, Rousseau, Beaurieu die Inselreferenz immanent: Dem Helden des Romans, Gustav von Falkenberg, ist es bestimmt, die ersten acht Jahre seines Lebens in einer unterirdischen Höhle aufzuwachsen, um vor dem verderblichen Einfluß von Welt und Menschen abgeschirmt zu sein. Mit dem für Jean Pauls Werk charakteristischen Einschub von Ironie wurde dies von seiner Mutter Ernestine zur Bedingung ihrer Hochzeit gemacht, nachdem deren Vater sie über den eigenen Kopf hinweg an den Mann versprochen hatte, der sie zuerst im Schachspiel besiegt. Von niemandem als einem "Herrnhuter Jüngling" versorgt und pädagogisch begleitet, verlebt Gustav seine Kindheit in einer Grotte des Schloßgartens, aus der er erst im Alter von acht Jahren heraus- und "in das weite, 9 Millionen Quadratmeilen große Theater des menschlichen Leidens und Tuns" tritt (Jean Paul 1989, 1.Bd., S.60).

Das prägende Erlebnis seiner ersten "nächtlichen" Lebensjahre bleibt dem Helden hiernach als insularer Wesenskern einer im Unbewußten abgelagerten Kindheit: "O! du glücklicher Gustav; dieses Nachtstück bleibt noch nach langen Jahren in deiner Seele wie eine im Meere untergesunkne grüne Insel hinter tiefen Schatten gelagert und sieht dich sehnend an wie eine längst vergangne frohe Ewigkeit..." (ebenda). Im hieran anschließenden zweiten Teil des rousseauistischen Erziehungsprogramms wird dem Helden ein "Spieltheater und Lustlager" auf dem "Wall des Schlosses" und mithin ein neuerlich verinselter Aktionsraum abgesteckt: "Dieses blumige Empor-Eiland umkreisete er den ganzen Tag, um jeden roten Käfer niederzuschlagen, jedes mamorierte Schneckenhäuschen von seinem Blatte abzdrehen und überhaupt alles, was auf sechs Füßen zappelte, einzufangen in seinem eignen Kerker" (a.a.O. S.76).

In der für seine Romane typischen Manier hantiert der Autor in der Folge mit einem Verwirrspiel seinen Helden zugeschriebener Identitäten. Der nächste Kulissenwechsel führt Gustav als Kadetten in das Hofleben der landesfürstlichen Residenzstadt "Scheerau" ein. Dort kreuzt sich seine Biographie mit der des vermeintlichen Ich-Erzählers - eines "Hofmeisters", "Klaviermeisters", "Rechtskonsulenten" und "Weltmannes", der sich für das Kind begeistert und dessen Pate wird. Nach dem "Nachtmeer" der frühen Kindheit und dem "Empor-Eiland" des Schloßgartens wird dem höfischen Territorium der fiktiven "Residenzstadt" nunmehr der gesamte imaginäre Archipel des ausgehenden 18. Jahrhunderts implementiert: "Der scheerauische Weiher, an dem vier Regenten weitergraben ließen, ... ist für Deutschland wichtig: denn durch seine aerostatischen Dünste wird er so gut wie das Mittelländische Meer das Wetter in Deutschland ändern...: die Diözes von Inseln, die diesen Teich so putzt und furniert, z.B. Banda, Sumatra, Zeylon und das schöne Amboina, die großen und kleinen Molukken, traten erst unter der jetzigen Regierung aus dem Wasser - oder vielmehr ins Wasser. Herr Buffon, wenn er noch lebte, und andre Naturforscher müßt' es frappieren, daß die Inseln auf dem Scheerauischen Ozean nicht durch Auftürmen von Korallen entstanden - auch nicht durch Erdbeben, die den Dromedar-Rücken des Meeresgrundes aus dem Wasser aufkrümmten - selber durch keinen Vulkan in der Nähe, der diese Berge ins Wasser hineingesäet hätte; denn Sumatra, die großen und die kleinen Molukken wurden bloß in kleinen Partien auf unzähligen Schubkarren und Leiterwagen an die Küsten herbeigeschoben - und weil auf den

Karren Steine, Sand, Erde und alle Ingredienzien einer hübschen Insel waren, so brachten die Fronbauern, landesherrliche sowohl als ritterschaftliche, die ebenso viele (Tabak-)rauchende und Inseln bildende Vulkane waren, in kurzem die Molukken fertig, indes die ritterschaftlichen Brücken über landesherrliche Wasser noch nicht angefangen sind. Die Absicht des Landesherrn ist, den ganzen ostindischen Handel bei Asien in Scheerau so bei der Hand zu haben wie eine Rappémühle - und ich denke, wir haben ihn; nur mit dem Unterschiede, daß die Scheerauischen Gewürzinseln noch besser sind als die holländischen. Auf den letzten muß man erst das Reifen des Pfeffers, der Muskatnüsse etc. abpassen; aber auf unsern liegt schon alles reif und trocken da, und man darfs nur ans Essen reiben..." (a.a.O. S.146f.).

Jean Pauls vollmundige Parodie und idyllische Rekonstruktion der zeitgenössischen Inselbegeisterung gerät zum Kabinettstück seiner literarischen Originalität, das nicht zuletzt als sublimale Selbstironie gelesen werden kann. Es gibt den satirischen Grundbaß vor, auf den der Autor in der Folge seine romantische Inselsehnsucht kontrapunktisch plazierte. In ozeanischen und kosmischen Gleichnissen geht dabei die Insel als glückseliger Fixpunkt eines einsamen Subjekts und seiner romantischen Sehnsucht auf, bis hin zur Zuschreibung auf den ganzen "Erdball", den Gustav wie einen "Schwan unter den Blumeninseln" durch "den Äther-Ozean" gleiten sieht (a.a.O. S.238).

Der "Dreiundfunzigste oder der grösste Freuden-Sektor oder der Geburtstags- oder Teidors-Sektor" verschmilzt die vorangegangenen Variationen des Inselthemas schließlich in einer Watteauschen Einschiffungsszene. An der Seite seiner Geliebten Beata taucht Gustav auf der Scheerauischen "Molukke" Teidor in ein "magisches Arkadien" (a.a.O. S.401) und "zauberisches Otaheiti" (a.a.O. S.409) ein. Der das 5. Buch des "Emile" erinnernde Aufenthalt der jugendlichen Liebenden auf der Garteninsel gibt sich als idyllische Aufhebung des rousseauistischen Spazierthemas im empfindsamen Rendezvous erster Liebe: denn "die Liebe ... ist ein solcher Spaziergang, das Leben des hohen Menschen ist auch ein solcher" (a.a.O. S.405). Vor der "Mitternachtsröte" des sinkenden Mondes und beim Gesang "himmlischer Nachtigallen" gipfelt der "magische Abend" in einer Szenerie besten romantischen "Vollglücks". Indem dieses den Liebenden und dem Autor gleichermaßen die Sprache verschlägt (a.a.O. S.410), erledigt sich das Romanfragment an dieser Stelle von selbst und ist denn auch nicht viel weiter fortgesetzt worden.

Hesperus

Indes nimmt Jean Pauls nächster Roman "Hesperus" das Inselthema der "Unsichtbaren Loge" gleichsam an derselben Stelle auf, an der das erste Fragment abbricht, und zeigt sich bemüht, den Vorgängerroman darin noch zu überbieten. Wo die "Unsichtbare Loge" ihre Variationen des Themas auf eine satirische Einvernahme der populären Südseefaszination gründete, bedient sich der nachfolgende "Hesperus" am Vorgängerroman selbst und inszeniert die Insel derart als das, was sie seit den tahitianischen und italienischen Reisen und deren poetischen Reflexionen unter der Hand längst ist: ein Schauplatz literarischer Autorschaft. Vermittels einer "Ouvertüre" und "geheimen Instruktion" plazierte der Autor und Ich-Erzähler sich einleitend in die von ihm selbst erschaffene Inselwelt: "Ein anderer hätte dumm gehandelt und gleich

mit dem Anfang angefangen; ich aber dachte, ich könnte allemal noch sagen, wo ich hause - im Grunde am Äquator; denn ich wohne auf der Insel St. Johannis, die bekanntlich in den ostindischen Gewässern liegt, die ganz vom Fürstentum Scheerau umgeben sind. Es kann nämlich guten Häusern, die ihre ordentliche literarische Strazza (den Meßkatalog) und ihr ordentliches Kapitelbuch (die Literaturzeitung) halten, nichts weniger unbekannt sein als mein neuestes Landeserzeugnis, die unsichtbare Loge... Während daß die unsichtbare Loge in eine sichtbare umgedruckt wurde, haben wir wieder eine Insel verfertigt - das ist die Insel St. Johannis, auf der ich jetzt hause und spreche" (a.a.O. S.506).

Der am Ort seiner eigenen Schöpfung ansässige Autor muß seinen neuen Roman nicht einmal mehr dichten, vielmehr "empfängt" er ihn, wie es sich für eine "Insel der Poesie" neuerdings gehört: nämlich von einem schwimmenden Spitz, der ihm das Buch in Gestalt regelmäßiger Flaschenposten zuträgt. Der Roman, dessen Handlung eine von den Täuschungs- und Verwechslungsszenarien des Barockromans angesteckte Familiengeschichte hergibt, wird demzufolge in einer Serie als "Hundsposttage" betitelter Kapitelsendungen präsentiert.

Die ausufernde Inselmetaphorik, mit der der Text in seinem ganzen Verlauf operiert, soll an dieser Stelle nur mit wenigen Beispielen gestreift sein: So heißt es von Schwalben, Wespen, Spinnen und anderen Wesen, "sie zimmerten und mauerten sich im unendlichen Meere ihre kleinen Inseln" (a.a.O. S.621). Als der Hauptheld Viktor gelegentlich einschlummert, ist er "in eine neue selige Insel herabgefallen" (a.a.O. S.624). Vom Menschen wird aphoristisch festgestellt, er habe "sich fast ebensoviel vorzuwerfen, wenn er mißvergnügt, als wenn er lasterhaft ist; und da es auf seinen Gedanken-Ozean ankömmt, ob er aus ihm die unterste Hölle oder ein Arkadien-Otaheiti als Insel heben will: so verdient er alles, was er erschafft" (a.a.O. S.670). Auch die Sonnenuhr zählt "mit einem Maßstabe aus Schatten uns anderen Schatten ihre engen glücklichen Inseln" - spricht: idyllischen Augenblicke - zu (a.a.O. S.1071); usw.usf.

Den maßgeblichen, die Handlung gleichsam klammernden Inselschauplatz des Romans stellt die sogenannte "Insel der Vereinigung" dar - eine "magische" Garteninsel, die dereinst der (vermeintliche) Vater des Haupthelden Viktor, der erblindete "Lord Horion", anlegen ließ. Als Grabstätte der im Kindbett verstorbenen Geliebten des Lords ist sie ein melancholischer, auf den Charakter ihres Schöpfers und seine symbolische Vaterfigur zugeschnittener Ort der Erinnerung. Nachdem der studierte Arzt Viktor dem Lord am Beginn des Buches mit einer Staroperation das Augenlicht wiedergeschenkt hat, wird er von diesem zum ersten Mal auf die Insel bestellt, wo er Bruchstücke seiner verwirrten Familiengeschichte erfährt. Die "Insel der Vereinigung", die nur über eine verborgene, mittels einer magnetischen Maschinerie zutage-geförderte Brücke zu betreten ist, wird bei dieser Gelegenheit als Ansammlung "großer düsterer Schauplätze" vorgestellt: Der Blick ist von "Laub-Vorhängen" verhangen. "Weiße Säulen hoben in der Mitte der Insel einen griechischen Tempel unbeweglich über alle wankende Gipfel hinaus" (a.a.O. S.656). "Im Schauplatz lagen umher Marmorstücke, auf welche die Schmiedekohle Raffaels Gestalten gerissen hatte, eingesunkne Sphinxen, Landkartensteine, worauf die dunkle Natur kleine Ruinen und ertretene Städte geätzt hatte - und tiefe Öffnungen in der Erde, die nicht sowohl Gräber als Formen zu Glocken waren, die darin gegossen werden - dreißig giftvolle Eibenbäume standen von Rosen umflochten, gleichsam, als

wären sie Zeichen der dreißig wütend-leidenschaftlichen Jahre des Menschen – dreiundzwanzig Trauerbirken waren zu einem niedrigen Gebüsch zusammengebogen und ineinandergedrückt - in das Gebüsch liefen alle Steige der Insel - hinter dem Gebüsch verfinsterten neunfache Flöre in verschlungenen Wallungen den Blick nach dem hohen Tempel - durch die Flöre stiegen fünf Gewitterableiter in den Himmel auf, und ein Regenbogen aus zweien ineinander gekrümmten aufspringenden Wasserstrahlen schwebte flimmernd am Gezweige, und immer wölbten sich die zwei Strahlen herauf, und immer zersplitterten sie einander oben in der Berührung --

Als Horion seinen Sohn, dessen Herz von lauter unsichtbaren Händen gefasset, erschreckt, gedrückt, entzündet, erkältet wurde in das niedrige Birkengebüsch hineinzog: so begann die lallende Totenzunge eines Orgel-Tremulanten durch die öde Stille den Seufzer des Menschen anzureden, und der wankende Ton wand sich zu tief in ein weiches Herz..." (a.a.O. S.657).

Die gespenstische Szenerie einer entleerten und dennoch echohaft nachhallenden Vergangenheit läßt die im "Hesperus" gezeichnete "Insel der Vereinigung" gleichsam als Negativ der idyllischen Teidor-Insel der "Loge" erscheinen, (und weist von hier aus Korrespondenzen zur "Isola Bella" von Goethes späterem "Meister"-Roman auf). Dem momentanen "Vollglück" erster Liebe antwortet die unhintergehbare Vergeblichkeit, der Schatten jenes paradoxen Verlangens, das die romantische Inselehnung gleichnishaft formuliert. In der doppelten Besetzung als Schauplatz vollkommenen Genusses und dessen hoffnungsloser Vergänglichkeit avanciert die Insel zur symbolischen Landschaft, die ein unaussprechliches Anderes und damit den Grenzwert des romantischen (resp. modernen) Literaturbegriffs markiert.

Als idyllische Antithese der melancholischen "Insel der Vereinigung" wird in den "Hesperus" das paradiesische "Maienthal" eingeführt, eine Gartenlandschaft rousseauistischer Kindheit, in welcher der Romanheld (ebenso wie seine Geliebte) unter der Ägide eines eremitischen Weisen aufgewachsen ist. Eine "Insel der Seligen", die dem Helden immer wieder "durch den Nebel seiner Kinderträume flimmert" (a.a.O. S.1052), liegt der Garten von Maienthal nicht zufällig in Sichtweite der "Insel der Vereinigung": "Ach auf dieser über den südlichen Berg reichenden Felsspitze konnte er die Insel der Vereinigung dunkel mit ihren Gipfeln und mit ihrem weißen Tempel liegen sehen, und das trinkende Herz taumelte voll vom gemischten Trank aus Sehnsucht und Wehmut und Liebe" (a.a.O. S.1056). In einer den "Freuden-Sektor" der "Unsichtbaren Loge" beerbenden und überbietenden "Freudenquadruplik" präsentiert sich auch die Maienthaler Kindheitsinsel für die Dauer von vier Pfingsttagen als Schauplatz eines wiedergefundenen Paradieses. Nach der obligaten Bekundung der auf den Dichter übergreifenden Sprachlosigkeit finden sich die Naturzöglinge Viktor und Klothilde auf ihrer Kindheitsinsel als Liebende wieder und "schaute[n] sich sprachlos an in der Verklärung der Nacht, in der Verklärung der Liebe, in der Verklärung der Rührung". Ein "Schwanenlied" trägt der Szene die Ahnung einer anderen und letzten "Insel der Vereinigung" zu und verklärt die Inselmetaphorik des "Hesperus" in einer metaphysischen Letztsymbolik, die die der "Loge" noch übersteigt: "und hinter den erleuchteten Tränen stiegen um sie verklärte Welten aus der dunkeln Erde auf und der Abendspringbrunnen legte sich glimmend wie eine Milchstraße über sie herüber und der Sternenhimmel schlug funkelnd über sie zusammen und das

entweichende Vertönen spülte die aufgehobnen Seelen vom Erdenufer los..." (a.a.O. S.1072f.).

Ein eingeschobener "Traum Emanuels, daß alle Seelen eine Wonne vernichte" baut diese visionäre Synthese im Fortgang des Romans weiter aus. Das Traumgesicht eines "Engels des Endes", dem der Maienthaler Erzieher der Helden vor seinem tatsächlichen Tod begegnet, lädt die Metapher einer insularen "Vereinigung" mit dem Bild eines jenseitigen Koitus auf: "O da mußte jeder von seinem Ich zu seinem Geliebten wegflihen und, ergriffen von Schauer und Liebe, die Arme um fremde teure Menschen winden. - Und der Engel des Endes öffnete die Arme weit und drückte das ganze Menschengeschlecht in eine Umarmung zusammen. - Da glimmt, duftet, tönt die ganze Au - da stocken die Sonnen, aber die Insel wirbelt sich selber um die Sonnen - die zwei gespaltenen Ich rinnen ineinander ein... (a.a.O. S.1148) - so Jean Pauls idyllische Vision von Heinses und Hölderlins "Eines zu seyn mit allem".

Am Ende des Romans ist es dann nochmals die "Insel der Vereinigung", die mit einer ganzen Serie darauf projizierter Szenen zu ihrem Recht kommt, zuallerletzt, indem sich der Lord auf ihr sein Grab an der Seite der Geliebten schaufelt und darin tötet. Zuvor jedoch wird sie als Schauplatz der familiären Wiedervereinigung aller im Verlauf der Handlung verlorenen Väter und Söhne ein weiteres Mal mit der Frage nach dem epistemologischen Status von Autorschaft korreliert. Mit einer regelrechten Rochade schickt der bis dahin als "Empfänger" des Romans ausgewiesene Autor Jean Paul sich höchstselbst "aus meiner Insel dem 45sten Kapitel" nach (a.a.O. S.1226). Dort präsentiert er sich als jener vermißte Sohn des Fürsten Januar von Flachsenfingen, den zu suchen der damit beauftragte Lord Horion am Rande der Romanhandlung "um alle Inseln von Europa gefahren" war (a.a.O. S.1225). Die am Romananfang formulierte Konstellation zugleich wiederholend und nochmals umkehrend wird nunmehr die "Insel der Vereinigung" selbst als Ort poetischer Autorschaft signiert. Der Zuschreibungsort einer in numinosem Genießen aufgehobenen Ich-Funktion verschmilzt mit demjenigen einer verschwisterten poetischen Sprache. Die insulare Glückseligkeit entdeckt sich als Spiegelfunktion geglückter Autorschaft und Dichtung.

Mit vergleichsloser Mustergültigkeit führt Jean Pauls "Insel der Vereinigung" vor, daß es einundderselbe Grenzwert eines unaussprechlichen Verlangens ist, in den die um 1800 etablierte Episteme die Imagines glückseliger Inseln und eine moderne "Literatur als solche" plaziert. Sie legt damit nicht allein den tendenziell erotischen und idyllischen Einschluß offen, der dem romantischen Entwurf moderner Literatur ins Stammbuch geschrieben ist und sich in seiner Inselfaszination hervorragend dokumentiert: Seit Jean Pauls "Hesperus" ist ausgemacht, daß das Glücksversprechen der Inseln das Vorbild einer eschatologischen Poesie ist, so wie umgekehrt die Inselimago sich einstellt, wo immer romantische Dichtung passiert. Seine Idylle des "Quintus Fixlein" verschickt der Dichter 1795 denn auch mit der brieflichen Empfehlung: "Hier haben sie eine kleine Insel, die der Meeresgrund meiner Seele ins Freie heraufgetrieben: möge sie, da sie keine Gewürzinsel ist, für Sie doch mehr Blumen als Schaalthiere haben. Mit einem Autor wohnt der Leser auf einem südlichen Eiland der Phantasie so zusammen wie mit Freitag Robinson auf seinem..." (Jean Paul 1986, HKA, Bd.III/2, S.131).

Noch einmal hat Jean Paul das Inselthema in seinem zwischen 1793 und 1802 verfaßten Roman "Titan" dominant angeschlagen, den er selbst als seinen "Kardinalroman" bezeichnet hat. Die Vielfalt der genealogischen Verwirrungen und sich verknötenden Handlungsstränge wird im Konstrukt des "Titan" noch weiter getrieben. Seine miteinander verflochtenen Familiengeschichten und sich ablösenden Szenerien von Liebe, Eifersucht, Tod, Quasi-Auferstehung und drohendem Inzest ufern zum regelrechten Netzwerk aus, dessen linearer Zusammenhang nur mühsam festzuhalten ist. Die Inselschauplätze bewähren sich dabei als Ruhe- und Knotenpunkte, die die Romanhandlung gleichsam kontrapunktisch begleiten und organisieren. Der in der paradigmatischen Formulierung der "Insel der Vereinigung" geronnenen Symbolik werden dabei allerdings wenige Positionen hinzugefügt, so daß wir uns beschränken, deren Ableger im "Titan" in aller Kürze zu resümieren.

Die maßgeblichen Inselkulissen des "Titan" hat Jean Paul bezeichnenderweise in ein imaginäres Italien verlegt, das er nie mit eigenen Augen gesehen und vor allem aus Keysslers schon erwähntem Reisewerk exzerpiert hat. Der Romantext konstituiert den Inselschauplatz bereits mit dem ersten Satz: "An einem schönen Frühlingsabend kam der junge spanische Graf von Cesara mit seinen Begleitern Schoppe und Dian nach Sesto, um den andern Morgen nach der borromäischen Insel Isola bella im Lago maggiore überzufahren. Der stolz-aufblühende Jüngling glühte von der Reise und von dem Gedanken an den künftigen Morgen, wo er die Insel, diesen Thron des Frühlings, und auf ihr einen Menschen sehen sollte, der ihm zwanzig Jahre lang versprochen worden. Diese zweifache Glut hob den malerischen Heros zur Gestalt eines zürnenden Musengottes empor" (Jean Paul 1989, 3.Bd., S.13).

Der versprochene Mensch, dem der Held Albano auf der Insel zum ersten Mal in seinem Leben begegnen soll, ist sein eigener (freilich wiederum nur vermeintlicher) Vater, ein Weltreisender, der "die Land- und Seereise um das Leben, um dessen Freuden und Kräfte und Systeme gemacht" (a.a.O. S.15) hat. Die verrätselte Begegnung von Vater und Sohn schließt die "Isola bella" des "Titan" auf den ersten Blick dem im "Hesperus" einstudierten Schema an. Als Ort der frühen Kindheit des Helden steht sie zudem in der Tradition der Kindheitsinseln des "Hesperus" und der "Unsichtbaren Loge". Albano hat die ersten drei Jahre seines Lebens "in den hohen Blumen der Natur liegend süß vertändelt und verträumt - die Insel war für den Morgenschlummer des Lebens, für seine Kindheit, Raffaels übermaltes Schlafgemach gewesen" (ebenda).

Die doppelte Funktion als Schauplatz von Erinnerung und Hort verborgener Identitäten von Vätern, Schwestern, Geliebten rückt die Isola bella in einen Zwischenraum von spiegelhafter Innerlichkeit und symbolischem Triebobjekt, über das "die fremde Vergangenheit zur eigenen Zukunft" wird (a.a.O. S.35). Die Metaphorik eines "Eden-Eiland" (a.a.O. S.23) "Otaheiti" (a.a.O. S.24) und "Rosenparterre der Kindheit - unter Italiens tiefblauem Himmel - in den schwelgerischen Zitronenlauben voll Blüten - auf dem Schoße der schönen Natur" (a.a.O. S.23f.) stützt sich auf die mit den Tahiti- und Italiendiskursen etablierte Gleichung von menschlicher und menschheitlicher Kindheit.

Im weiteren Verlauf des Romans kehrt der Held ausgang einer sich über mehr als 50 Seiten hinziehenden Reise durch die Buchten von Neapel auf die anfängliche Insel im Lago Maggiore zurück. Der ein idyllisches Extrakt der gängigen Reisetagebücher ziehende Ausflug nach Süditalien ist dabei vom offenkundigen Bestreben des Autors diktiert, der Romanhandlung das komplette Glückseligkeitspotential italienischer Insellandschaften zu implementieren. Die Küsten von Sorrent und Neapel zeigen sich als "goldner geschwollner Ährenkranz voll glühender Küsten und Inseln" (a.a.O. S.638), den eine fortwährende Szenerie von Sonnenuntergängen und Mitternachtsmonden überstrahlt. Ein wie ein pyrotechnisches Kunstwerk ausbrechender Vesuv vervollständigt die romantische Kulisse, vor der sich Albano auf der Insel Ischia schließlich seine seit der frühen Inselkindheit verlorene Schwester zu erkennen gibt. Wie die Erkennungsszene selbst bezeugt deren vulkanischer Bildhintergrund, daß das zum "Arkadien des Meers" (a.a.O. S.612) gestempelte Ischia in der Hauptsache als Double der mustergültigen "Isola Bella" im Lago Maggiore figuriert: In der Eingangsszene des Romans, auf die der Vesuvausbruch zurückweist, wurden die "Prachtkegel" der Borromeischen Inseln dem Leser nämlich zunächst in "feurigen Gemälden" eines den Helden begleitenden "griechischen Malers" "näher vor die Seele" gestellt (a.a.O. S.14) - (wobei sich im übrigen die Anregung des Schauplatzes durch die in den Weimarer Kunstsammlungen befindlichen Gemälde der Borromeischen Inseln von Georg Melchior Kraus verrät). Die zunächst in den "feurigen Gemälden" angedeutete, in der Ischia-Szene dann wiederholte und auf die Spitze getriebene Einsetzung des Inselmotivs in einen "vulkanischen" Prospekt kennzeichnet die vorrangige Intention, die Jean Paul mit der italienischen Inselkulisse des "Titan" verbindet: die Rückkopplung der Inselvorstellung auf eine gleichsam "vulkanische" menschliche Sehnsucht (in der er sich präzise mit Goethes "Ur-Insel"-Vorstellung wie auch mit Heines "Ardinghello"-Typus trifft). Wie die "Unsichtbare Loge" den idyllischen und der "Hesperus" den essentiell poetischen Aspekt der Inselvorstellung favorisiert, so der "Titan" ein darin bezeugtes unbändiges und unauslöschliches Verlangen.

Auf Seiten des obligaten Hauptschauplatzes - eines diesmal als "Hohenfließ" betitelten deutschen Kleinstaats - ist es im "Titan" ein "Lust- und Wohngarten des alten Fürsten" (a.a.O. S.122), der dem verinselten Italien korrespondiert: "das herrliche unermessliche Zauber-Lilar! Eine dämmernde zweite Welt, wie leise Töne sie uns malen, ein offner Morgentraum dehnt sich vor dir mit hohen Triumphtoren, mit lispelnden Irrgängen, mit glückseligen Inseln aus -... und die aus allen Wassern und Tälern quellende Nacht schwimmt über die elysischen Felder des himmlischen Schattenreichs, in welchem dem irdischen Gedächtnisse die unbekannten Gestalten wie hiesige Otaheiti-Ufer, Hirtenländer, daphnische Haine und Pappelinselfn erscheinen" (a.a.O. S.124). Winkt die "dämmernde zweite Welt" von Lilar mit der Erfüllung des die Romanhandlung stiftenden Liebesverlangens, fällt es demgegenüber der "Schlummerinsel" des fürstlichen "Prinzengartens" zu, das bedrohliche Andere zu erinnern, daß schon die "magische" "Insel der Vereinigung" schattenhaft konturiert. Die Szene hierfür gibt eine von Albanos eifersüchtigem Rivalen Roquairol auf der Insel veranstaltete Theateraufführung her, die im ebenso textgetreuen wie realen Selbstmord ihres Regisseurs und Darstellers gipfelt. Der "Insula amoena" romantischer Autorschaft antwortet eine "Insula terribilis", auf der sich der Autor im Akt der Vollstreckung seines Textes füsiliert.

Im Spektrum von Isola Bella und Ischia, Lilar und Schlummerinsel ist der Archipel des "Titan" abgesteckt und bedarf, da er dem des "Hesperus" über das Gesagte hinaus strukturell analog ist, in unserem Zusammenhang keiner weiteren Interpretation. Überblickt man das wahrhaft "titanische" Unternehmen Jean Pauls, die an der Epochenschwelle von 1800 kristallisierte Vision einer "Insel der Vereinigung" zum literarischen Thema zu machen und als eminentes Poetikum zu reflektieren, bestätigt sich dieses als Probe einer modernen Poesie, die - nach dem Wort Schlegels - "in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein" sollte (Schlegel 1967, KA2, S.204). Indes zeigt sich die (nachträglich zu konstatierende) Modernität Jean Pauls mit einer markanten Traditionalität, nämlich der formalen Adaption barocker Romantechniken und des idyllischen Genres, eng verknüpft. Was die Originalität seiner Dichtung und ihrer Inselschauplätze ausmacht, ist die darin signifikante Ereignisfunktion von Literatur selbst, welche die romaneske Form als "romantische" renoviert. In der Figur der Insel stößt Jean Paul auf die Schnittstelle, die den imaginären Schauplatz des Textes dem realen Verlangen seines Autors und Lesers vermittelt; sie ist immer zugleich Schauplatz und Metapher, Landschaft und Redefigur, sie selbst und jenes unaussprechliche "Andere", das sie vermittels ihrer ureigenen Heterotopie inkorporiert: "denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber, in ein fremdes Meer hinaus" (Jean Paul 1985, 5.Bd., S.183).

Als landschaftliches Gleichnis einer transzendentalen Poetik spiegeln und sichern Jean Pauls Inseln von hier aus das Bezugssystem von Phantasie und Wirklichkeit, Schöpfungsfunktion und Erleben, in dem der romantische Diskurs den Spielraum einer modernen Literatur definiert. Wenn man so will, wird jene Dynamik von Wanderung und Reise, die sich zur selben Zeit in touristischen und Auswanderungsprogrammen geltend macht (und sich dort ebenso exemplarisch an der Inselvorstellung orientiert), in seinem Romanwerk einer immanent poetischen Erlebnisfunktion zugeschlagen, die mit dem Verlangen von Autor und Leser auf einem "südlichen Eiland der Phantasie" konvergiert (Jean Paul 1986, HKA, Bd.III/2, S.131). Im Spannungsfeld von ironischer Distanz und idyllischer Verschmelzung, Behauptung und Entkräftung von Autorschaft, Text und Wirklichkeit entdeckt sich die romantische Inselphantasie als Schauplatz einer an ihrer Seite auftauchenden autonomen Qualität von Sprache. Zugleich legt sie Zeugnis von der latenten Idyllik ab, die dem Projekt moderner Kunst und Literatur in der Wiege liegt und ihm nicht zuletzt seinen messianischen Avantgardismus diktiert.

8. Topographie des Anderen: Die romantische Odyssee zum "Eiland der Phantasie"

In seiner "Vorschule der Ästhetik" kritisiert Jean Paul das Projekt der romantischen Kunstphilosophie als "Weg zum ästhetischen Nichts", indem er dessen "neueste Leichtigkeit" aufs Korn nimmt, "in die wie- testen Kunstwörter - jetzo von solcher Weite, daß darin selber das Sein schwimmt - das Gediegenste konstruierend zu zerlassen; z.B. die Poesie als die Indifferenz des objektiven und subjektiven Pols zu setzen. Dies ist nicht nur so falsch, sondern auch so wahr, daß ich frage: was ist nicht zu polarisieren und zu indifferenzieren?" - worauf der angesprochene Dichter hinzufügt: "Aber der alte unheilbare Krebs der Philosophie kriecht hier rückwärts, daß sie nämlich auf dem entgegengesetzten Irrwege der gemeinen Leute, welche etwas zu begreifen glauben, bloß weil sie es anschauen, umgekehrt das anzuschauen meint, was sie nur denkt" (Jean Paul 1985, 5.Bd., S.23).

Die von Jean Paul aufgeworfene Frage nach der Anschaulichkeit und empirischen Referenz der in den romantischen Systemtheorien etablierten Begrifflichkeit ist mit sicherem Instinkt gestellt. Sie kann, wenn man so will, über ihren ästhetischen Zielpunkt hinaus auf das ganze Programm romantischer Natur- und Kunstphilosophie bezogen werden. Doch unterschätzt sie die originelle und geradezu programmatische Funktion der kritisierten "Kunstwörter" einerseits als auch deren Verwandtschaft mit einem literarischen Programm, das wie diese im Grenzbezirk einer sich selbst überschreitenden Sprachkompetenz operiert. Nicht zufällig ist es die Poesie und Kunst, der Schelling in seinem philosophischen Projekt eine äußerste Erkenntnisfunktion zuweist, die noch die seines eigenen theoretischen Diskurses übersteigt. Und es ist dasselbe von Jean Paul zum Schauplatz seiner Dichtung bestimmte "Eiland der Phantasie", auf dem Schelling sein "System des transzendentalen Idealismus" metaphorisch beschließt:

Die Odyssee des Geistes

"Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transcendente ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzig wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue bekundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist deßwegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie,

nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten" (Schelling 1927, 2.Hbd., S.627f.).

Ein Vergleich der Schellingschen Metaphern einer "Odyssee des Geistes" und des dieser schimmernden "Landes der Phantasie" mit dem von Kant nur knapp zwei Jahrzehnte zuvor postulierten "Land der Wahrheit" macht die Parallelverschiebung von Inselvorstellung und philosophischer Wahrheitsfunktion an der Epochenschwelle von 1800 schlagend evident. Wo für Kant - wie oben gesehen - die Insel einem im innersten Subjekt beheimateten "reinen Verstand" ihr Bild leiht, steht sie in Schellings System für ein im Kunstwerk antizipiertes "Land der Phantasie", in welchem die reale Welt einer idealen Erkenntnis derselben konvergiert. Nicht allein das verlangende Subjekt, sondern mit ihm die Wirklichkeit selbst überwindet Schellings Inselmetapher in einer ultimativen Denkfigur: der Vision einer im Begriff ihrer selbst zum Ziel gekommenen Natur und Geschichte, (in der sich die Parole der Stiftsfreunde Schelling, Hegel und Hölderlin erfüllt). Während die Inselrede Kants auf das Zentralgestirn eines unantastbaren Subjekts orientiert war, wird in Schellings Gleichnis gerade dieses Subjekt von einer ihm entgegenkommenden Natur aufgehoben und sinnbildlich erlöst. Als teleologischer Schauplatz einer Vereinigung von Realem und Idealem stellt das insulare Schlußbild seines "transzendentalen Idealismus" das präzise "Andere" der von Kant ausgemachten "Wahrheit" vor, (und illustriert unter der Hand die von Jean Paul beklagte "Kunstsprache", in der sich seine Systemphilosophie bewegt).

Organismus

Schellings Kunst- und Naturphilosophie ist von der maßgeblichen Ambition diktiert, den in der Vernunftkritik Kants gipfelnden Subjekt-Objekt-Dualismus in einer synthetischen Denkbewegung aufzulösen, in deren Mitte ein dynamisches und produktives Verlangen operiert. Die von ihm angestrebte Symbiose von Realem und Idealem, Subjektiven und Objektiven ist de facto nur symbolisch zu denken und findet ihre Argumente in prinzipiell heterotopischen und heterochronischen Entitäten. Dabei fällt insbesondere dem Begriff des "Organismus" eine exemplarische Mittlerfunktion zu, die es Schelling erlaubt, die Spaltung von Subjekt und Objekt zu historisieren und derart in einer dynamischen Geschichtsvorstellung zu überwinden. Indem der "Organismus" "sich selbst das Medium" ist, verkörpert er Schelling "eine ursprüngliche Duplizität" (a.a.O. S.146), in der die Materie zur Anschauung ihrer selbst kommt. Dabei schließt er vom "Organismus in specie" auf eine schlechthin "organische" Natur, als deren "Gegenbild und Organ" dieser figuriert (Schelling 1956, 2.Ebd., S.307).

Diese Idee einer sich nach dem Vorbild des individuellen Lebens organisierenden Natur verzahnt Schelling folgerichtig einer ebenso "lebendigen" Auffassung von Geschichte. Die dem organischen Phänomen abgesehene Figur der "Verjüngung" stellt sich - auf den historischen Prozeß bezogen - als zyklische Aktualisierung einer ursprünglichen Identität dar. Über sie wird "der Kreis der Ewigkeit wieder

geschlossen" (a.a.O. S.313) und damit das räumliche Paradigma eines vollkommenen Ganzen als historisches redupliziert. Im Rundgang ihrer eigenen Erkenntnis kommt die Natur auf ihren indifferenten Ursprung zurück, womit sich dessen archaische Integrität gleichsam im geschlossenen Kreis der Geschichte restauriert. Mit den Worten des Jugendfreunds Hölderlin: "Dort uns, oder auch hier, auf thauender Insel begegnen,/... Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind/ Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt" (Hölderlin 1992, Bd.I, S.295).

Es ist derselbe schillernde Doppelsinn, über den sich die originale und finale Figur der Insel auf den dazwischenliegenden historischen und Erkenntnisprozeß projiziert, der Hölderlins lyrische und Schellings philosophische Vision eines verinselten "Landes der Phantasie" beflügelt und sinnfällig macht. Man mutmaßt nicht zuviel, wenn man daran erinnert, daß eine solche Überblendung der Inselvorstellung auf ein "revolutionäres" Denkmodell von Geschichte in den geographischen bzw. archäologischen "Wiederentdeckungen" Tahitis und des antiken "Archipelagus" ihre bestechenden empirischen Paradebeispiele hat. Inwieweit freilich die entsprechenden Inseldiskurse das Paradigma eines universellen "organischen" Geschichtsmodells leihen oder umgekehrt ein solches erst die Denkschemata bereitstellt, auf dem die Tahiti- und Italienkonstruktionen gründen, ist keine so oder so zu entscheidende Frage. Allemal bezeugt ihr Zusammenspiel die Katalysatorfunktion, die der Inselvorstellung bei der Konstruktion des Ausgangs des 18. Jahrhunderts etablierten Geschichtsbildes zufällt und auf die sich Schellings Vision eines "Landes der Phantasie" berufen kann, wenn sie nicht auf ihr gründet.

Man darf diese beispielhaften Symbiosen zeitgenössischer Inselimages und eines am Begriff des Organismus orientierten Geschichtsbildes nicht übersehen, will man den Denkmodus verstehen, über den Schelling gerade das Kunstwerk unmittelbar mit einer eschatologischen Inselvorstellung in Gestalt des verheißenen "Landes der Phantasie" korreliert. Schellings origineller und für die Moderne folgenreicher Kunstbegriff ist unmittelbar an der für sein philosophisches System maßgeblichen Wesensbestimmung des "Organischen" orientiert. "Form und Stoff" sind danach "in der Kunst ebenso wie im Organismus eins" (Schelling 1956, 2.Ebd., S.501) - "aber sie sollen auf andere Art Eines seyn, beide sollen Eines seyn für das Ich selbst" (Schelling 1927, 2.Hbd., S.614), d.h. das organische Naturprodukt auf der Höhe eines reflektierenden Bewußtseins rekonstruieren (a.a.O. S.622). Unter den Leitbegriffen des Schöpferischen, Organischen und Lebendigen verschieben Schelling und die ihm nahestehende romantische Avantgarde den Begriff der Kunst - für die die gesamte nachfolgende Moderne mustergültig - von einem Paradigma der Repräsentation auf das ihrer "Kreativität". Die um 1800 postulierte autonome moderne Kunst soll - mit den Worten August Wilhelm Schlegels - "wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisierend, lebendige Werke bilden..." (A.W. Schlegel 1989, 1.Bd., S.258f.). Eine Notiz von Novalis identifiziert "Dichten" schlechterdings mit "Zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum seyn" (Novalis 1978, Bd.2, S.323). Der poetische Vorgang entdeckt sich als "état de Createur absolu" (a.a.O. S.655).

In dem vom romantischen Diskurs etablierten Begriff einer "lebendigen" und "schöpferischen" Kunst verbindet sich die Absage an die klassische Nachahmungsästhetik mithin einer über Genre und Gattungen

hinwegreichenden Idee von "Kunst als solcher" (Schelling 1956, 2.Ebd., S.501). Kunst - egal welche - meint den die Hervorbringung des Kunstwerks determinierenden kreativen Akt, so daß es - in der zuge-spitzten Formulierung Schellings - "auch nur Ein absolutes Kunstwerk" gibt, "welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur Eines ist, wenn es gleich in der ursprünglichen Gestalt noch nicht existieren sollte" (Schelling 1927, 2.Hbd., S.627). Eben weil das einzelne Kunstwerk dergestalt als "Gegenbild und Organon" des absoluten und ursprünglichen *einen* fungiert (nicht anders als der "Organismus in specie" in Bezug auf eine "organische" Natur), vermag "jedes herrliche Gemälde" die "unsichtbare Scheidewand" aufzuheben, "welche die wirkliche und idealische Welt trennt", und behauptet sich als "die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt" (a.a.O. S.617f.). Aufgrund seiner essentiell schöpferischen Konstitution antizipiert und repräsentiert das Kunstwerk das verhießene "Land der Phan-tasie" gleichermaßen.

Wie die organische Natur referiert das Kunstwerk auf die Figur eines insularen Ursprungsraumes mithin in einer doppelten Denkbewegung: in der Abschattung der absoluten Identität im Kunstwerk einerseits, und andererseits im Vorgang des darin perpetuierten Schöpfungsakts, der es erlaubt, den "Kreis der Ewigkeit" zu schließen. Kunstwerk und Insel begegnen sich in derselben heterotopischen (und hetero-chronischen) Struktur gleichzeitiger Präsenz und Transzendenz, empirischer Realität und eines inkom-mensurablen Rests. Der vom ästhetischen und poetologischen Diskurs der Romantik forcierte Begriff des "Schöpferischen" operiert dabei analog zu der dem Ursprungsraum der Insel mit seiner Entdeckung als "Landschaft" eingetragenen Erlebnisfunktion.

Diese strukturelle Analogie bezeugt sich nicht zuletzt darin, daß der moderne Künstler im schöpferischen Prozeß auf ein seine subjektive Intention übersteigendes Anderes stößt, welches er "nicht (allein) sich selbst, sondern einer freiwilligen Gunst seiner Natur zuschreibt..." (a.a.O. S.617). Er "wird sich durch jene Vereinigung selbst überrascht und beglückt fühlen, d.h. sie gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur ansehen, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat" (a.a.O. S.615). Wie auf den Südsee-, Mittelmeer- und Garteninseln ist es auch im künstlerischen Prozeß das Andere einer "höheren Natur", welches das schöpferische Werk zuallererst generiert. Die romantische Debatte hat dem Begriff des "Schöpferischen" von daher ein wesentliches Moment des Bewußtlosen und Zufälligen eingetragen und ihn folgerichtig vom klassischen Feld eines hohen Handwerks in die Umgebung von Kategorien wie Kindheit, Traum, Nacht und Mythos verlegt. Mit Schellings - auf das Programm einer formalen Avant-garde vorausweisender - "Forderung, daß die Kunst wie alles andere Lebendige von den ersten Anfängen ausgehen und, um lebendig sich zu verjüngen, immer neu auf diese zurückgehen müsse" (Schelling 1959, 3.Ebd., S.424), wird dieses ungewußte Andere künstlerischer Schöpfung schließlich unmittelbar seinem organisch-zyklischen Geschichtsmodell assoziiert.

Es muß angesichts dieser strukturellen Koinzidenz nicht verwundern, wenn Schelling sich auch der Frage nach einem der Schöpfungs- und Offenbarungsfunktion von Kunst angemessenen Stoff über ein insulares Paradigma nähert: Denn "die Kunst, als solche, bedarf eines Stoffes, der schon aufgehört hat bloß elementarisch und roh zu seyn, der selbst schon organisch ist. Ein solcher ist nur der symbolische Stoff" (Schelling 1956, 2.Ebd., S.501). Einen solchen "wahren symbolischen Stoff" sieht Schelling "nur in der Mythologie" (a.a.O. S.502), woraus sich ihm die - von Friedrich Schlegel und weiteren Zeitgenossen ebenso lebhaft diskutierte - Frage nach den Parametern einer modernen Wiederherstellung derselben ergibt. Wenngleich er ein konkretes Programm der hypothetischen "neuen Mythologie" konsequenterweise offen und der Kunst selbst überläßt, stellt er diesem doch ein antikes Paradigma vor, und bezeichnenderweise dasselbe, dem er auch die überragenden Metaphern einer "Odyssee des Geistes" und eines "Landes der Phantasie" entleiht: Denn "die Mythologie und Homer sind eins, und Homer lag in der ersten Dichtung der Mythologie schon fertig involvrt, gleichsam potentialiter vorhanden" (Schelling 1927, 3.Hbd., S.436). Derselbe vorbildliche Dichter der Odyssee, dem er das überzeugende Gleichnis seines philosophischen Unternehmens verdankt, liefert Schelling auch die Maßgabe einer zu dessen Erfüllung berufenen "absoluten Poesie" (a.a.O. S.426). Als "symbolischer Stoff" holt das homerische Inselepos eine gleichermaßen "symbolische" Erkenntnisfunktion ein, die sich selbst als Realisierung einer sinnbildlichen "Odyssee des Geistes" versteht. Wenn man so will, wiederholt sich der Inseltraum von Goethes italienischer Reise auf der Höhe einer die komplette Weltgeschichte überspannenden eschatologischen Dramaturgie.

Es würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, den über Schellings System der Philosophie hinaus wesentlichen und in den zeitgenössischen Debatten ebenso ausufernd wie kontrovers verwendeten Begriff des "Symbolischen" nur annähernd zu resümieren (vgl. hierzu insbesondere die Studie von B.A. Sorensen, Kopenhagen 1963). Das überbordende Bezugssystem, in welchem die ästhetischen, poetologischen und philosophischen Diskurse von 1800 mit einem in hohem Maße unscharfen (und gerade von daher suggestiven) Symbolbegriff operieren, reicht vom Schlagwort der "neuen Mythologie" über die alte Metapher der "Natursprache" bis auf die mit der Entdeckung des Steines von Rosette (1799) in Konjunktur gekommenen "Hieroglyphen". Nicht zuletzt die ästhetischen und naturphilosophischen Überlegungen Goethes bedienen sich der Denkfigur des "Symbolischen" in vielfältigen Zusammenhängen. Ähnlich wie der Begriff des "Urphänomens" (und in Korrespondenz zu diesem) spielt das Konzept des "Symbolischen" im Denken Goethes eine - schon am Beispiel der "Italienischen Reise" ersichtlich gewordene - konstitutive Rolle (vgl. auch Emrich 1981, S.39ff.). Es wird darüberhinaus im literarischen Werk Goethes mit einem Spektrum daran anschließender Kulturpraktiken fusioniert, das von Idolatrie bis auf Formen der Reliquienverehrung und des Fetischismus reicht (vgl. Böhme 1998, S.183ff.).

Insbesondere über seine Engführung auf die gleichzeitig wiederentdeckte und nicht weniger strapazierte Mikrokosmosvorstellung (vgl. Sorensen 1963, S.141ff.) gerät der Symbolbegriff von 1800 unwillkürlich

mit Kreis- und Inselimagines in Kontakt, wie sie insbesondere die eminent "symbolischen" (noch ausführlicher zu behandelnden) Gemälde Philipp Otto Runges illustrieren. Schelling versteht das "Symbol" vor diesem Hintergrund als Synthese von "Schematismus" und "Allegorie", in der "weder das Allgemeine das Besondere, noch das Besondere das Allgemeine bedeutet, sondern wo beide absolut eins sind" (Schelling 1927, 3.Hbd., S.427). Das hierin nachklingende "Hen kai pan" der Tübinger Zeit genügt, die epistemologische Schlüsselfunktion zu unterstreichen, die dem Begriff (Seite an Seite mit dem des "Organismus") im Denken Schellings als einer medialen Denkfigur par excellence zukommt - (nicht zufällig haben Schelling, Hegel und Hölderlin schon ihre Tübinger Parole als "Symbolum" konnotiert). Die latente Inselvorstellung, die dem pantheistischen "Hen kai pan" - wie oben gesehen - anhängt, hat sich auf Schellings teleologische Geschichtskonstruktion ebenso wie auf seinen Symbolbegriff vererbt - und sie wird in seinem Entwurf eines "symbolischen Stoffes" der Kunst auf ihr homerisches Vorbild zurückgeführt. Mit seiner Schrift "Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen" (1810/12) hat Friedrich Creuzer es im Anschluß an Schelling und Schlegel unternommen, das "Symbolische" als Kategorie mythischen Denkens an den antiken Quellen zu verifizieren. Dabei legt seine philologische Nachfrage nach dem Begriff des "Symbolon" als "Ein aus Zweien Zusammengesetztes" (Creuzer 1810, Bd.1, S.34) das Gewicht auf dessen schon im altgriechischen Sprachgebrauch bekundete numinose Dimension: "In dieser Ideenreihe treten nun ganz unverkennbar einige Grundbegriffe hervor, die um so mehr der Erörterung bedürfen, je weniger sie von griechischen Grammatikern selbst gehörig beachtet worden sind. Es ist vorerst die Vorstellung des Natürlichen, Ursprünglichen, aber auch des Zufälligen, des in seinem Ursprung Dunkelen, mithin, nach dem Glauben des Alterthums, Göttlichen" (a.a.O. S.40/ vgl. auch ders. 1842, Bd.4, S.504ff./530ff.). "Durch ein einziges Wort ist hier die Erscheinung des Göttlichen und die Verklärung des irdischen Bildes bezeichnet, und zwar, wie dargethan worden, ganz dem höheren Sprachgebrauch der Alten gemäss" (Creuzer 1810, Bd.1, S.75).

Der so bezeugte Symbolbegriff bewahrheitet die antike Mythologie als Vor- und Spiegelbild jener "symbolischen" Naturerkenntnis, wie sie die Programme einer romantischen "Transzendentalpoesie" und "neuen Mythologie" fordern. Indem Creuzers philologische Rekonstruktion den Blick indes hinter das homerische Paradigma zurück und auf dessen Wurzeln und Vorläufer - insbesondere auf Altägypten, die orphische Mystik und den Dionysos-Kult - lenkt, wird er zugleich auf jene mythischen Ursprungsszenarien orientiert, aus denen wir im ersten Teil unserer Untersuchung die wesentlichen Quellen der antiken Inselvorstellungen explizierten (vgl. auch Creuzer/Hermann 1818). Im Spiegelverhältnis eines ältesten "symbolischen" Denkens und einer im Projekt "neuer Mythologie" zu restaurierenden "Identität" bewährt sich die latente Inselimago als metaphorische Klammer, die die abendländische "Odyssee des Geistes" einfängt und umschließt. Zugleich bestätigt sich der schon seit Hamanns und Herders Verortung einer orientalischen Urpoesie vorgezeichnete Vektor des romantischen Wissensraumes, der gleichsam die "geostete" mittelalterliche Weltkarte beerbt und in die Leerstelle ihres "irdischen Paradieses" eine erste und letzte "Insel der Poesie" setzt.

Zwei Inselmetaphern von Novalis sind geeignet, die Verspannung der romantischen Inselvorstellung in einer dem Schema mittelalterlicher Paradiessuche und frühneuzeitlicher Entdeckungsreisen nachfolgenden "Topographie des Anderen" unmittelbar zu illustrieren. So benennt im "Heinrich von Ofterdingen" die kindlich-feenhaft Zulima jene "romantischen Schönheiten der fruchtbaren Arabischen Gegenden, die wie glückliche Inseln in unwegsamen Sandwüsteneien lägen, wie Zufluchtsstätte der Bedrängten und Ruhebedürftigen, wie Kolonien des Paradieses, voll frischer Quellen, die über dichten Rasen und funkelnde Steine durch alte, ehrwürdige Haine rieselten, voll bunter Vögel mit melodischen Kehlen und anziehend durch mannichfaltige Überbleibsel ehemaliger denkwürdiger Zeiten. Ihr würdet mit Verwunderung, sagte sie, die buntfarbigen, hellen, seltsamen Züge und Bilder auf den alten Steinplatten sehn. Sie scheinen so bekannt und nicht ohne Ursach so wohl erhalten zu seyn. Man sinnt und sinnt, einzelne Bedeutungen ahnet man, und wird um so begieriger, den tiefsinnigen Zusammenhang dieser uralten Schrift zu errathen" (Novalis 1978, Bd.1, S.283).

Der hieroglyphische Schauplatz der "Ofterdingen"-Passage läßt an der Affinität der romantischen "Insel der Poesie" zu einem orientalischen Ursprungsraum keinen Zweifel. Indes kennt sich der "poetische Philosoph" (Novalis 1978, Bd.2, S.655) Novalis ebensogut vor jenen anderen Ufern aus, wo sich der östliche Ursprung auf den zu findenden Inselschauplatz einer "Neuen Welt" spiegelt - und zwar gleich mehrfach: Gegenüber Caroline Schlegel entschuldigt er sich 1798 brieflich für seine romantische Kolumbus-Mission, die ihm weder erlaubt zu "Kommen" noch zu "schicken ... Wer aber auch eine Natur und Welt zu bauen hat, kann wahrhaftig nicht abkommen. Auf meiner Entdeckungsreise, oder Jagd bin ich, seitdem ich Sie nicht sah, auf sehr vielversprechende Küsten gestoßen, die vielleicht ein neues, wissenschaftliches Continent begränzen. Von neuen *Inseln* wimmelt in diesem Meere" (Novalis 1978, Bd.1, S.671 - Hervorhebung von Novalis).

Novalis Postulat seiner "neuen Inseln" hebt nicht nur die eminent schöpferische Konnotation, die die Inselvorstellung am Ausgang des 18. Jahrhunderts erfährt, noch einmal ausdrücklich hervor. Sie zeigt unter der Hand auch einen "neuen" - im Spielraum der landschaftlichen und "symbolischen" Bezugssysteme definierten - metaphorischen Sprachgebrauch der Vokabel an. Neben den bereits zitierten Inseln der "Poesie", "Phantasie", "Kindheit" und "glücklichen Augenblicke" geben hierfür die von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder verfaßten "Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" (1799) ein Paradebeispiel ab. Von den ebenso Jean Paul- wie musikbegeisterten Dichterfreunden wird die Musik - (in einem Atemzug mit ihrer Apostrophierung als Gleichnis des menschlichen Lebens und einer romantischen Idealpoesie) - als sinnbildliche Insel ausgemacht: "bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: - eine rührend-kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht, - die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: - eine kleine fröhliche grüne Insel mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, - die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt" (Wackenroder 1983, S.309).

Eine nicht uninteressante Fußnote dieser Metapher liefert Tieck in der Einleitung seines 1812 erschienenen, jedoch noch von der frühromantischen Aufbruchstimmung des ausgehenden 18. Jahrhunderts inspirierten und diese reflektierenden "Phantasmus" nach. Er beginnt diesen wie folgt: "Dieses romantische Gebirge, sagte Ernst, erinnert mich lebhaft an einen der schönsten Tage meines Lebens. In der heitersten Sommerszeit hatte ich die Fahrt über den Lago maggiore gemacht und die Borromäischen Inseln besucht" (Tieck 1966, Bd.4, S.7). Die Schilderung der Inselfahrt mündet in einer romantischen Abendstimmung, "in der noch die grünenden Borromäischen Inseln in meiner Phantasie schwammen" und deren "Musik sich oft wachend und träumend in mir wiederholt" (a.a.O. S.8). Die Passage des "Phantasmus" steht dem metaphorischen Gebrauch im "Tonkunst"-Essay nahe genug, einen assoziativen Zusammenhang beider mit großer Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen. Sie bezeugt derart - ähnlich der italienischen Vorgeschichte von Goethes "Insel der Poesie" -, wie wenig selbstverständlich die neue Inselmetaphorik des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich gewesen ist und wie unmittelbar sie sich über konkrete landschaftliche Schauplätze legitimiert.

Die Repetition und immer weiter ausufernde Referenz der Inselmetaphern hat diese in der Folge von einem solchen Legitimationsbedarf entbunden. Sie ließ vielmehr umgekehrt beinahe jede Insel im Glanz der dem Begriff anhängenden symbolischen Verlängerungen und Übertragungen erstrahlen. Die mit der romantischen Erbschaft ausgerüstete moderne Literatur und Kunst konnte mit der Inselvorstellung schließlich gar nicht mehr anders operieren, als darin - bewußt oder unbewußt - den paradoxen Ort und Nicht-Ort ihrer eigenen Verfassung, Produktivität und Menschlichkeit zu reflektieren. Deren glückselige und melancholische, idyllische und beängstigende, fötale und lethale Implikationen mußten ihr allemal als Signum jenes "Anderen" erscheinen, das ihrem eigenen Verlangen zuvorsteht und dieses strukturiert. Als Fetisch eines unmöglichen äußersten Sagens und Genießens behauptet und erneuert die Inselvorstellung um 1800 jene numinose Qualität, die sie schon seit den mythischen Anfängen der Zuschreibung eines imaginären Anderen empfiehlt. Über ihre wesentlich landschaftliche Einschreibung strömt diese einer touristischen Mobilisierung, aufgrund ihres symbolischen Gehalts zugleich dem Programm moderner Kunst zu. Damit bestätigt die moderne Lesart eine strukturelle Tendenz der Inselvorstellung, die von uns bereits seit der Antike beispielhaft zu beobachten war und mit einfachsten Worten auf die Formel gebracht werden kann: den symbolischen Überschuß der Inselheterotopie auf dem Wege einer praktischen bzw. theoretischen Realisation erfahrbar zu machen und zu kommunizieren. Als touristische Attraktion wird dieser Überschuß dem landschaftlichen Phänomen zugeschlagen und darin zum unbewußten Motor eines flüchtigen Genießens; als metaphorischer Schauplatz moderner Literatur und Kunst fällt er an eine messianische Kulturpraxis, um als deren Medium schließlich selbst über weite Strecken unbewußt zu werden.

9. Symbolische Landschaften

Die formale Herausforderung, eine auf die Aspekte von "Landschaft" und "Symbol" verstreute Inselvorstellung im Projekt einer "symbolischen Landschaft" zu reproduzieren, hat sich naturgemäß der romantischen Landschaftsmalerei am unmittelbarsten gestellt. Nicht zufällig ist es ein "Gemälde", durch das in Schellings Beispiel jene "unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt". Daß sich einem im Zwischenraum "realer" und "idealer" Welt aufgehobenen Kunst wollen um 1800 das Projekt einer symbolischen Landschaftsmalerei geradezu als Probe aufs Exempel aufdrängen mußte, bestätigt Philipp Otto Runge gelegentlich der Weimarer Kunstaussstellung im Februar 1802: "es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen" (Runge 1840, HS I, S.7). Die übermächtige Aufgabe, vor der eine ambitionierte Malerei um 1800 stand, lautete, anstelle der an die Natur abgetretenen Kategorie der "Landschaft" ein "symbolisches" Bildobjekt zu konstruieren, das - wiewohl Kunstwerk - "über die Kunst hinaus" (Runge 1841, HS II, S.223) und - wiewohl "Landschaft" - auf ein "anderes" "Land der Phantasie" weist. In seiner Rede "Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" hat Schelling diese Aufgabe 1807 auf die Kernfrage zugespitzt, wie der Künstler die "scheinbar harte Form" der Natur "geistig gleichsam schmelzen" könne, "daß die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird?" (Schelling 1959, 3.Ebd., S.399). Schellings Fragestellung liest sich als radikale Absage an jede klassische Ästhetik, die im 18. Jahrhundert allenfalls in den ästhetischen Passagen von Heines "Ardinghello" einen zaghaften Vorläufer hat. Aus dem Rückblick mutet sie beinahe wie ein hundert Jahre vorweggenommenes Programm formaler Avantgarde an, und noch mehr die hypothetische Antwort, die er darauf parat hat: "Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen" (ebenda). Mit ähnlichem Tenor hat zur selben Zeit auch Friedrich Schlegel von der Malerei gefordert, ihre Werke sollten "symbolisch" sein (F. Schlegel 1959, KA4, S.72), und die Landschaft von Tizians "Geschichte des verlorenen Sohnes" ausdrücklich dafür gelobt, daß sie "eigentlich nur symbolisch, und in willkürlicher Abweichung von der Natur gemalt ist" (a.a.O. S.65).

Hieroglyphen

Die Antizipation der modernen Stilauffassung von Malerei im Programm der romantischen Kunsttheorie ist als wesentliches Indiz dafür festzuhalten, wie unmittelbar die sogenannte "klassische Moderne" des 20. Jahrhunderts in der romantischen Denkfigur einer "symbolischen" Landschaftsmalerei programmatisch wurzelt und wird im abschließenden Teil dieser Untersuchung zu erinnern sein. Im historischen Kontext der Schlegel und Schelling zeitgenössischen bildkünstlerischen Formensprache war eine Übersetzung dieses "symbolischen" Kunstbegriffs auf eine moderne Materialästhetik indes schwer zu denken. Vielmehr bot sich dem Programm einer symbolischen Landschaftsmalerei zunächst das Paradigma der mit der

Entdeckung des Steines von Rosette (1799) in Konjunktur geratenen "Hieroglyphen" an.

In Tiecks vielgelesenem Bildungs- und Künstlerroman "Franz Sternbalds Wanderungen" heißt es entsprechend, nicht nur im schwarzen Stein von Rosette, sondern "in jeglichem Gestein" sei "eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig errathen läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus" (Tieck 1966, 16.Bd., S.277). Tiecks Engführung der Hieroglyphik auf eine verkappte, der symbolischen Kunst vorbildliche "Natursprache" ist von der romantischen Debatte immer wieder aufgegriffen und auf das Bildprogramm moderner Landschaftsmalerei übertragen worden. So resümiert der begeisterte "Sternbald"-Leser Philipp Otto Runge 1802 sein künstlerisches Bemühen in einem Brief an Tieck mit dem Satz: "Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen" (Runge 1840, HS I, S.27). Die avantgardistische Aufgabe, - in Schellings Worten - die natürliche Form zu "schmelzen" und "über sie hinauszugehen", liest die Malerei von 1800 zuallererst dahin, "dass diese Kunst aus der tieffsten Mystik der Religion verstanden werden müßte" (ebenda). Ihr stellt sich die sinnbildliche Aufgabe, das hieroglyphisch verrätselte Naturmysterium in einer "symbolischen Komposition" (a.a.O., S.12) zu reproduzieren.

Den gangbaren Weg hierfür gibt die im Symbolbegriff der romantischen Natur- und Kunstphilosophie formulierte Spiegelbildlichkeit realer Natur und ihrer idealen Erkenntnis vor. "Die Kunst tritt" - mit den Worten Caspar David Friedrichs - "als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen" (Hinz 1974, S.90). Indem der Maler nicht nur malt, "was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht" (a.a.O. S.125), nähert sich sein Werk einer "symbolischen" Erkenntnisfunktion, die Runge euphorisch als "innigsten Zusammenhang" des Künstlers "mit dem Universum" (Runge 1841, HS II, S.124) und Carus nüchterner als Entsprechung "zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen" definiert (Carus 1982, S.29). Das bereits von der Ästhetik Johann Georg Sulzers formulierte Ideal, "die Landschaft so vollkommen wie eine Insel von den umliegenden Gegenständen abzusondern" (Sulzer 1774, Bd.2, S.656) fokussiert sich auf eine in der Mitte von "innerem" Sehen und "äußerer" Landschaft plazierte Originalität. Niemand aus der romantischen Malergeneration hat dieses bildnerische Ideal so unmittelbar mit der zeitgenössischen Theoriebildung zu harmonisieren gesucht wie Philipp Otto Runge, dessen Tagebuchaufzeichnungen und Briefe einen regelrechten Paralleldiskurs zu seinem Kampf um einen "symbolischen Stoff" moderner Malerei liefern. Eine verschollene Skizze Runges aus dem Jahr 1808 oder 09 (*Abb. 11*) unternimmt es, die begrifflichen Gegensatzpaare von Realem und Idealem sowie Männlichem und Weiblichem auf die sechs komplementären Grundfarben zu überschreiben. Immer weniger ist es das konkrete Naturmotiv, das Runge im Bildthema der "Landschaft" sucht, als vielmehr ein initiales "Erstes", "welches der erste Anfang eines Kunstwerks sey" (Runge 1841, HS II, S.87f.). Landschaftsmalerei versteht sich nicht mehr als Reproduktion, sondern als "Bild des ewigen Ursprungs" (Runge 1840, HS I, S.14), "eine eigne, zweite Schöpfung in der Natur" (a.a.O. S.84). Runges aufsehererregendes Kupferstichwerk des "Tageszeiten"-Zyklus (1805) substituiert das zufällige Naturmotiv folgerichtig durch eine "symbolische" Komposition, deren Thema der Vorgang der natürlichen und künstlerischen Schöpfung selbst ist. Es gerät

damit zur regelrechten Illustration des im Zwischenraum von numinosem Ursprung, erotischem Verlangen, Organismus und Symbol verspannten romantischen Kunstbegriffs.

Schelling mit Runge: das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren

Joseph Görres' enthusiastische Besprechung in den "Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur" macht in Runges "Tageszeiten" nicht nur eine neue "Hieroglyphik der Kunst" und "plastische Symbolik" aus (Görres 1955, Bd.4, S.7), sondern präzise die mythenschweren Ur-Inseln erster Schöpfung: "Aus dunkler Nacht, so suchen wir's in die Seele des dichtenden Künstlers hineinzudenken, ist alles Sichtbare hervorgegangen, in den finstern Abgründen ist bodenloses Chaos ausgegossen, und es brütet der Geist über den Wässern. Da regt sich's leise in den Fluthen, leise knistert das Leben durch die Stille, es kräuseln sich kleine Wellen, es fährt leichtes Wehen über die Wässer hin; lauter wird das Knistern, höher steigen die Wellen an, im Innern brennt Centralfeuer auf und giebt Brutwärme der gährenden Materie. Lebensblitze schießen durch die Masse, und werden stehende Welten, und wie schwimmende Inseln fahren diese auf im Meere, und der bildende Geist schwebt ruhig über den Geburten, und ordnet diese dorthin und jene an den andern Ort, und setzt jede an seine Stelle, und gießt ihnen allen in Feuerflammen das Leben ein, und die Sympathie, die sie alle in eins verknüpft ..." (a.a.O. S.3).

Die konkrete landschaftliche Figur der Insel ist in Runges geometrisierten Ursprungsszenen eher zu ahnen als in einen schlüssigen Blickpunkt gerückt. Es ist mithin zuallererst deren im romantischen Diskurs etablierter Metaphorik zuzuschreiben, wenn Görres seine poetische Interpretation der "Tageszeiten" unmittelbar auf das latente Inselthema führt. Runge hat die Folge seiner Zeichnungen als Parcours durch eine imaginäre Ursprungslandschaft konzipiert, einen Landschaftsgarten der Schöpfung, dessen Szenario die Kreationen Gottes und des ihm nachfolgenden Malers vollkommen miteinander identifiziert. Über die geometrischen Strukturelemente von Symmetrie, Kreis und Dreieck wird den Bildräumen ein suggestiver Konstruktivismus und darin eine gleichermaßen kunst- und naturmystische Ordnungsphantasie eingetragen. Parallel dazu holt die zyklische Konzeption die großen romantischen Themen schöpferischer Verjüngung und historischer Wiederkehr in die Bildkomposition ein.

Die gleichnishaften Bildmotive - Quelle, Sonne, Insel, Blumen, Kindheit - stützen und füllen diese beschworene Szenerie von Ursprung, Schöpfung, Verjüngung und wiedergefundener Paradieslichkeit. Insbesondere den floralen Arabesken seiner Rahmenzeichnungen hat Runge dabei eine allegorische Sinnbildlichkeit eingetragen, die über Jakob Böhmes "Lichtlilie" hinaus auch mit der mythischen Funktion des Lotos operiert. Er dokumentiert darin die Rückkopplung seiner Komposition an die seit dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erschlossenen Stoffe des altorientalischen Mythos, deren romantische Rezeption zeitgleich mit Runges Hauptwerk zu ihrem ersten Höhepunkt kommt.

In der Kupferstichversion des "Morgen" (Abb. 10) taucht in der linken und rechten unteren Bildecke der Rahmenzeichnung jeweils ein in einer Lotosblüte sitzender Knabe auf (vgl. auch Runge 1840, HS I, S.227). Inwieweit dieses Motiv (oder womöglich Runges Vorliebe für in Blüten eingelassene

Knabenfiguren überhaupt) unmittelbar durch die Kenntnisnahme der entsprechenden - im ersten Teil unserer Untersuchung behandelten - altägyptischen Vorbilder angeregt ist, vermögen wir nicht schlüssig zu sagen; doch erscheint die Referenz explizit genug, eine solche zu vermuten. In jedem Fall gibt Runge Rückkunft auf die Ikonographie altägyptischer Urinselvorstellungen ein weiteres Beispiel dafür, wie weitgehend die modernen Imagines des Ursprünglichen den von uns eingangs beobachteten eines mythischen Denkens kommunizieren. Im besten Sinn Schellingscher und Schlegelscher Kunsttheorie symbolisiert das in der Rahmenzeichnung des "Morgen" zitierte Lotosmotiv nochmals das Generalthema der Komposition. Es fügt sich derart in ein Vexierbild sinnbildlicher Verweisungen ein, in der das Konzept einer schöpferischen Kunst um seine utopische Mitte kreist (und das gut und gerne als Illustration von Schellings Systementwurf herhalten kann).

Im programmatischen Vorhaben, den Blick auf die "Gestalten und Gegenden" eines nebulösen "Landes der Phantasie" zu öffnen, setzt Runge zuallerst die Imagines einer "Phantasie" ins Bild, welche dieses "Land" vor dem Horizont von 1800 staffiert und überhaupt erfindet. Den Textlandschaften Jean Paulscher Romane vergleichbar laborieren die Szenen seines "Tageszeitenzyklus" zwischen formaler Selbstreflexion und deren idyllischer Erlösung. Wie jene legen sie Zeugnis von einer dem Formalismus der Moderne inhärenten Idyllik ab, die ihn weit über das 19. Jahrhundert hinaus mit dem Wunschraum einer inselhaften Glückseligkeit verbindet. In seinem paradiesisch dekorierten "Locus amoenus" stellt Runge gleichsam das Triebziel vor, das dem schöpferischen Selbstverständnis moderner Kunst zuvorsteht und ohne das dieses eine leere Behauptung wäre. In einem Brief an Runge hat Clemens Brentano dies im Januar 1810 mit der Bemerkung kommentiert, daß "der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren" (Runge 1841, HS II, S.401).

Wie der idyllische Konstruktivismus des Tageszeitenzyklus läßt auch Runge Auseinandersetzung mit dem Farbenphänomen an der theologischen Rückversicherung seines Kunstbegriffs keinen Zweifel. Aus dem kunstgeschichtlichen Rückblick ist man versucht, die als didaktisches Modell gedachte "Farbenkugel" (*Abb. 12/13*), mit der Runge seine eigene kurze Schrift zur Farbenlehre illustriert hat, als das "avantgardistischste" seiner Bilder zu bezeichnen. Tatsächlich stellt ihre abstrakte Komposition ein von rein formalen Rücksichten diktiertes Bildobjekt dar und stimmt damit auf ein in der Folge des französischen Neuimpressionismus und der Bauhauslehren tradiertes Genre formalistischer Bildlösungen ein. Sie kann dies freilich nur deshalb, weil sie von Runge selbst überhaupt nicht als originales Kunstwerk, sondern als schlichte Illustration gemeint ist und erst der dazugehörige Diskurs ihr das eigentliche Motiv (mitsamt seiner theologischen Reminiszenzen) zur Seite stellt.

Die im Entwurf der "Farbenkugel" gipfelnde Beschäftigung Runge mit dem Farbenthema ist durch die Entdeckung der drei Grundfarben als "Symbol der Dreyeinigkeit" Gottes (Runge 1840 HS I, S.17) und mithin dieselbe Gleichung göttlicher und bildnerischer Schöpfung wie sein Tageszeitenzyklus inspiriert. Ähnlich wie Goethes von der Erfahrung des Sizilienaufenthalts angeregte Denkfigur der "tätigen" Farben stützt sie sich auf eine am empirischen Phänomen ausgemachte "Symbolik" und sucht darin die Probe auf eine kunstimmanente Erkenntnisfunktion. Die im Zwischenraum ihrer Naturtatsache und sinnlichen

Wahrnehmung situierte Eigengesetzlichkeit der Farben legt Runge den "Gedanken eines größeren und innigeren Zusammenhanges unsrer Mittel mit der Natur" nahe (a.a.O. S.85). Als empirisches Phänomen einerseits und immer schon sinnlich-ästhetisch vorgeprägte Wahrnehmungskategorie andererseits korrespondiert sie seinem (in den "Tageszeiten" realisierten) Projekt einer "symbolischen Landschaft", das sie folglich stützt und von dem sie umgekehrt gestützt wird. Die theologische Gleichung auf die Trinität des christlichen Gottes erlaubt es Runge, seine Elementelehre der Farben in Deckung zur Kreis- und Dreieckssymbolik seines graphischen Konstruktivismus zu bringen und derart die schon dem Zugriff Goethes anhaftende theologische Metaphorik in einer regelrechten Kunstmystik zu überbieten. Seine "Farbenkugel" transportiert derart dasselbe an den "Tageszeiten" auszumachende Inselglück einer an die Kunst-übergegangenen paradiesischen Mission.

Friedrich

Neben dem Werk Runges steht vor allem dasjenige Caspar David Friedrichs beispielhaft für die unmittelbaren Anschlüsse ein, über die sich das Programm der romantischen Kunstphilosophie auf das der formalen Moderne des 20. Jahrhunderts vermittelt. Im Gegensatz zu Runge ist Friedrichs Malprogramm weder auf eine vergleichbare Theoriebildung noch auf eine quasi-theologische Lesart derselben gestützt. Doch auch ohne mit den Konzepten romantischer Kunsttheorien explizit vertraut zu sein, hat er deren Projekt einer "symbolischen Landschaft" mustergültig zugearbeitet und dabei nicht zuletzt das darin beschlossene Inselthema berührt.

Die Bildsymbolik Friedrichs ist deutlich von der vorbildlichen Wirkung der zeitgenössischen Landschaftsgärten akzentuiert. Schon die wiederkehrenden Motive der Ruinen und Gedenksteine, die Fokussierung der Bildausschnitte auf Haine, Felsgestein und Wasserfälle machen den Anschluß an die zeitgleiche Gartenästhetik offenbar. Darüberhinaus löst die meditative Stimmung seiner Bildlandschaften auf exemplarische Weise die Funktion jener schöpferischen "Reverie" ein, die sein Dresdner Zeitgenosse Christian August Semler als Paradigma der Gartenkunst und Landschaftsmalerei bestimmt hat (vgl. Frank 1991, S.165).

Der Forderung nach einem "symbolischen Stoff" von Kunst entspricht Friedrich zuvorderst in der spezifischen Offenheit seiner Bildthemen für daran anschließende Deutungsszenarien, die schon die zeitgenössische Rezeption bemerkt und (explizit im sogenannten "Ramdohr-Streit" um sein Gemälde "Kreuz im Gebirge") ausführlich diskutiert hat. Die raffinierte Komposition von Friedrichs Landschaften besticht gerade dadurch, daß sie ihren schöpferischen Impuls - im Sinne der Semlerschen "Reverie" - an den Betrachter weitergibt und derart ein gleichsam unbewußtes, heimlich-unheimliches Anderes transportiert. In Kleists (von Brentano und Arnim entworfener) Besprechung der bekannten "Seelandschaft mit Kapuzinermönch" wird diese suggestive Verschmelzung von Malakt, Bildszenario und Betrachterfunktion treffend formuliert: "das was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir

das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz... Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte, so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann" (Kleist 1984, 3.Bd., S.502f.).

Neben den Maler und Betrachter aufeinander vermittelnden Rückenfiguren - auf die die Rezension am Beispiel des Kapuzinermönchs beispielhaft verweist - ist es die kalkulierte Formalisierung der landschaftlichen Vorbilder, über die Friedrich seine meditativen Bildszenarien erzeugt und darin der von Schelling und Schlegel geforderten "Symbolfunktion" von Landschaftsmalerei entspricht. Zu seinen bevorzugten Mitteln gehören dabei ein überzogener Weitwinkel der Perspektive und die maßgebliche Orientierung am "Goldenen Schnitt" als Strukturelement der Bildkomposition (vgl. Rzucidlo 1998, S.102f./122ff.). Beispielhaft hierfür ist eine Serie im Jahr 1810 entstandener Regenbogenlandschaften, zu denen W. Hofmann bemerkt: "Für diesen Bereich gilt, was ich die Ikonisierung der Landschaft nenne. Sie vollzieht sich in symmetrisch gestrafften Bildfindungen, in denen die Wirklichkeitsdaten aus der Prosa ihres zufälligen Erscheinungsbildes in die Poesie eines rhythmisch geordneten Kunstgebildes gehoben werden" (Hofmann 2000, S.154). Im signifikanten Eintrag des Regenbogens und seiner Spektralfarben werden die betreffenden Gemälde zudem mit einer auf den ersten Blick evidenten Symbolfunktion konnotiert. Auf die Spitze getrieben erscheint diese in einem heute verschollenen, auf einem Rügen-Motiv gründenden Gemälde, dessen schlichte Betitelung als "Landschaft mit Regenbogen" (*Abb. 15*) über die Serie sinnstiftender Referenzen hinwegtäuscht, die Friedrich seiner Bildkomposition subsumiert. Die Art und Weise, wie er dabei das landschaftliche Motiv der Insel zum Medium und Gleichnis seiner künstlerischen Ambition macht, empfiehlt das Gemälde einer das romantische Inselthema abschließenden Betrachtung.

Landschaft mit Regenbogen

Der den italienpilgernden Malern seiner Zeit (wohl auch mangels eigener Mittel und Möglichkeiten) mit offener Ablehnung begegnende Friedrich fand in der norddeutschen Landschaft der Insel Rügen eine seiner ergiebigsten und wesentlichen Motivquellen. Bereits die oben im Zusammenhang der euphorischen Besprechung Kleists erwähnte "Seelandschaft mit Kapuzinermönch" legt (wie die "Kreidefelsen" u.a. bekannte Gemälde) Zeugnis von der maßgeblichen Inspiration der Malerei Friedrichs durch seine Rügenaufenthalte ab. Daß dabei die Figur der Insel als Bildmotiv kaum ausdrücklich in Erscheinung tritt, liegt in der Natur der Sache. Auch ein ausdrücklicher autobiographischer Beleg dafür, daß die Rügenaufenthalte Friedrichs von einer daran geknüpften Inselfaszination primär stimuliert sind, fehlt. Angesichts der exponierten Funktion der Inselvorstellung im zeitgenössischen Diskurszusammenhang kann eine

solche indes ohne unzulässige Spekulation vermutet werden. Es ist hier nicht zuletzt an die spezifischen Anklänge der Inselvorstellung im Thema der Sonnen- und Mondauf- und -untergänge zu erinnern, wie sie insbesondere im Zusammenhang der Italienreisen evident sind und bei Friedrich als eines seiner bevorzugten Bildmotive wiederkehren.

Das konkrete landschaftliche Vorbild, auf das sich das Gemälde "Landschaft mit Regenbogen" bezieht, fand Friedrich in dem der Insel Rügen östlich vorgelagerten kleinen Eiland Vilm im Greifswalder Bodden. Bereits eine 1801 entstandene Bleistiftskizze Friedrichs stellt die landschaftliche Perspektive vor, die dem Gemälde von 1810 dann zur Grundlage gedient hat. Daß die auf den ersten Blick eher unscheinbare Boddeninsel Friedrich jene sinnstiftende Funktion nahelegen konnte, auf der die "symbolische" Wirkung seiner "Landschaft mit Regenbogen" wesentlich gründet, ist nicht mit einer einfachen Antwort zu begründen, sondern aus einer Reihe heterogener, der Bildkomposition mehr oder weniger deutlich eingeschriebener Faktoren. Deren wichtigste sind: 1.) die strukturelle Affinität zur Thematik des Regenbogens, die Friedrich offenbar um 1810 speziell beschäftigt hat, 2.) das als Anregung der Bildkomposition dokumentierte Goethe-Gedicht "Schäfers Klagelied" - (das Bild wurde von Friedrich für die Weimarer Kunstsammlung gemalt und unmittelbar nach seiner Fertigstellung an Goethe übersandt), und 3.) das spezifische landschaftliche Erscheinungsbild und die historische Aura der Insel Vilm selbst.

Eine Besiedlung und kulturelle Bedeutung der Insel Vilm ist seit dem Jahr 1336 aufgrund einer dort durch die Herren von Putbus gestifteten Kapelle belegt, der in den folgenden Jahrhunderten (bis zur Reformation) ein mystischer Ruf anhing und sie zu einem beliebten Wallfahrtsort machte. Im 14. und 15. Jahrhundert hat die Insel als Grabstätte des Hauses zu Putbus gedient, zu dessen Besitz sie gehörte. In den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde sie dann zum Schauplatz einer rousseauistisch-"natürlichen" Erziehung des 1783 geborenen Thronfolgers Wilhelm Malte von Putbus. Dessen Vater Malte Friedrich von Putbus umgab zudem nach seinem Tod 1787 die Legende eines an den Ufern der Insel gesichteten "Schimmelreiters" (vgl. Piechocki 1998, S.13ff.). Als Erbauer der klassizistischen Stadtanlage von Putbus (1816), Planer des dazugehörigen, seit 1803 begonnenen Landschaftsparks und Kunstsammler gewann Wilhelm Malte von Putbus am Beginn des 19. Jahrhunderts das Interesse der romantischen Schriftsteller- und Malergeneration. Seit 1805 trat er auch als Käufer von Sepiazeichnungen Friedrichs in Erscheinung. Obgleich eine persönliche Begegnung von ihm und Friedrich vor 1815 nicht belegt ist, gilt sie doch als wahrscheinlich (vgl. Hinz 1974, S.11/237).

Der charismatischen Ausstrahlung des Putbuser Fürsten tritt um 1800 auf Rügen die einer weiteren dort ansässigen und wirkenden Persönlichkeit zur Seite: der als Pastor im nahen Altenkirchen tätige Ludwig Gotthard Kosegarten, der zum Freundeskreis Goethes zählte und auch als Lyriker in Erscheinung getreten ist. Insbesondere durch seine alljährlich im September und Oktober (zur Zeit des Heringsfangs) abgehaltenen "Uferpredigten" hat Kosegarten auf den romantischen Zeitgeist ausgestrahlt, (man vergleiche etwa die satirische Bezugnahme Jean Pauls in seiner "Vorschule der Ästhetik"/ ders. 1987, 5.Bd, S.337). Die von Kosegarten dabei praktizierte Zusammenführung von Naturbetrachtung und Gottesdienst hat auf die romantische Malerschule in einer kaum hoch genug zu schätzenden Art und Weise gewirkt. Caspar David

Friedrich selbst war in den Jahren 1805/06 mit dem Entwurf einer Fischerkapelle beschäftigt, die Kosegarten am Schauplatz seiner Uferpredigten in der kleinen Ortschaft Vitt zu errichten vorhatte.

Sowohl die meditative Atmosphäre der Rügener Naturpredigten als auch die rousseauistische Konnotation des Vilm selbst haben in Friedrichs Gemälde ihre deutlichen Spuren hinterlassen. Darüberhinaus ist eine vage ikonographische Assoziation des Doppelhügels der Insel auf die gängigen Ansichten Capris nicht von der Hand zu weisen, die in Friedrichs norddeutsches Bildmotiv einen Anklang italienischen Inselglücks importiert. Friedrichs Gemälde hat von hier aus unmittelbar auf den romantischen Zeitgeist gewirkt und zur Folge gehabt, daß die "Urnatur" des Vilm (Carus) in der Folgezeit in das Visier romantischer Landschaftszeichner geraten und - beginnend mit Carus' Aufenthalt von 1819 - zu einem regelrechten Pilgerort geworden ist.

Das landschaftliche Motiv des Bildes ist von daher "symbolischer Stoff" genug und stellt mit Sicherheit keine zufällige Wahl dar. Einen zusätzlichen Tenor romantischer Sehnsucht trägt dieser Kulisse die Referenz auf Goethes vielgelesenes (von Schopenhauer wenig später zum Musterbeispiel des "lyrischen Zustandes" erklärtes/ Schopenhauer 1990/93, Bd.1, S.360/ Bd.2, S.561) Gedicht "Schäfers Klagelied" ein, das in der Strophe gipfelt: "Es steht ein Regenbogen/ Wohl über jenem Haus!/ Sie aber ist weggezogen,/ Und weit in das Land hinaus. - Hinaus in das Land und weiter,/ Vielleicht gar über die See,/ Vorüber, ihr Schafe, vorüber!/ Dem Schäfer ist gar so weh!" (Goethe 1988, Bd.I/2, S.56f.).

Die Bildkomposition Friedrichs stellt die Verbindung zum bukolischen Thema des Gedichts durch die auf dem Hügel im Bildvordergrund postierte Figur des Schäfers und die ihn umgebende Herde her. Das Gemälde erinnert derart die inspirierte Szenerie arkadischer Ideallandschaften, in der die Klage Sannazaros um ein verlorenes "Goldenes Zeitalter" nachklingt. Indes verknüpft Friedrich die Figur des Schäfers mit dem Ausblick auf die Insel und dem darüberstehendem Regenbogen zu einer Komposition, deren formaler Spannungsbogen über das arkadische Sujet und die lyrische Anregung gleichermaßen hinausgeht. Die eigentliche Schlüsselszene des Bildes gibt sich darin zu erkennen, daß der Regenbogen (mit seinen Spektralfarben) gleichsam den Blick des Schäfers in Richtung der Insel simuliert (und in diesem nicht nur den des Malers Friedrich, sondern jedes potentiellen Betrachters). Mit dieser Konstellation, auf der die "symbolische" Wirkung seines Gemäldes zentral gegründet ist, setzt Friedrich das schöpferische Sehen selbst als verkaptetes eigentliches Bildhema ein. Im Erscheinungsjahr von Goethes und Runes Farbenlehren gibt er in der "Landschaft mit Regenbogen" beispielhaft *seine* Vorführung einer bildnerischen Optik, durch welche - mit Schelling - die "Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten".

Erst im Kontext dieses übergeordneten, den romantischen Kunstbegriff selbst reflektierenden Bildschemas erschließt sich die zwingende Logik von Friedrichs Entscheidung für den Blick auf Vilm als landschaftliches Motiv: Die (oberhalb des verlassenen Hauses der Geliebten) in die Bildmitte gerückte, vom Regenbogen überspannte Insel trägt der Bildkomposition präzise jene wesentliche Symbolfunktion ein, in der sich die Proklamationen von Goethes "Insel der Poesie", Jean Pauls "Insel der Vereinigung" und Schellings "Land der Phantasie" treffen. Als Piktogramm einer visionären gleichwohl über die Insel

hinaus - in ein (mit Jean Paul) "fremdes Meer" - weisenden Identität harmonisiert sie Friedrichs Bildmotiv mit dem darin eingetragenen Generalthema einer der Kunst aufgetragenen äußersten Seh- und Erkenntnisfunktion. Vergleichbar den Inseln der romantischen Landschaftsparks fungiert sie als Figur einer - im ganzen paradoxen Doppelsinn - *nahen und fernen* Einheit, als Gelenkstelle, über welche die reale Landschaft an einem idealen Anderen partizipiert.

Ein Vergleich des Gemäldes mit den vorbereitenden Zeichnungen (*Abb. 14*) macht augenblicklich das kompositorische Bemühen Friedrichs deutlich, mit dem er das Naturvorbild auf diese von ihm angestrebte Bildwirkung hin justiert. Vermittels einer markanten perspektivischen Vertiefung des Bildraums verschiebt er einerseits den Bildvordergrund in Richtung des potentiellen Betrachters und andererseits den Ort der Insel in Richtung jenes imaginären Fluchtpunkts, den der im Bildhintergrund verschwindende Regenbogen suggeriert. Während die entsprechende Vergrößerung und Überhöhung des Hügels im rechten Bildvordergrund bewirkt, daß der Betrachter des Bildes sich gleichsam selbst auf den Platz des sehnsüchtigen Schäfers gestellt sieht, rückt umgekehrt die (von Natur ufernahe) Insel in eine unscharfe Ferne, wo sie zwischen diesseitiger Landschaft und einem zu ahnenden "anderen Ufer", mithin am mustergültigen Ort eines Mediums und Symbolums balanciert. Dabei trägt die perspektivische Verzerrung der Bildkomposition eine suggestive Fernwirkung ein, die den süchtigen Blick ihres Betrachters mitreißt und in der vom Regenbogen gewiesenen Richtung auf einen jenseitigen, gleichwohl unsichtbaren Fluchtpunkt orientiert. An der Stelle eines über die Insel hinaus, in Richtung eines vorgestellten "Anderen" getragenen Sehens bleibt der am Horizont figurierende Schattenriß des Vilm, dessen markanter Doppelhügel das eminent "Symbolische" seines Erscheinungsbildes noch bestärkt.

Von Rügen nach Palau und zurück

Friedrichs Bildkomposition der "Landschaft mit Regenbogen" steht (ebenso wie Runes Tageszeitenzyklus) beispielhaft dafür ein, daß der symbolische Überschuß der Inselvorstellung - analog zu seinen literarischen und idealistischen Funktionalisierungen - auch auf das Programm einer modernen Malerei gewirkt und dieses sinnbildlich bestärkt hat. Dabei zeichnet sich dieselbe Tendenz ab, das imaginäre Versprechen einer insularen Glückseligkeit auf eine dem Kunstwerk als solchem immanente Schöpfungsfunktion und eine diese reflektierende formale Bildlogik zu übertragen. Als "symbolische Landschaft", welche die "Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes" zusammenschmilzt, entpuppt sich das vollendete Gemälde selbst als eine "glückselige Insel", die den Grenzwert eines möglichen Sagens, Sehens und Wissens vorstellt und enthüllt. Die romantischen Vorstöße Runes und Friedrichs legen Zeugnis davon ab, daß gerade das Programm einer formalen Avantgarde von der Verheißung einer solchen in den schöpferischen Vorgang von Kunst verlegten Inselvorstellung profitiert.

Ein Inselmotiv, welches das formale Bildprogramm einer "klassischen Moderne" genau einhundert Jahre nach Entstehung der "Landschaft mit Regenbogen" inspiriert und bestätigt hat, lädt vor diesem Hintergrund dazu ein, mit Friedrichs Gemälde verglichen zu werden, auch wenn dieser Vergleich auf den ersten

Eindruck weit hergeholt und gewagt erscheinen mag: Im Frühjahr 1910 entdeckte Ernst Ludwig Kirchner im Dresdner Völkerkundemuseum zwei von den Palau-Inseln stammende, dekorativ beschnitzte Hausbalken, die ihm nach eigenem Bekunden "genau die gleiche Formensprache zeigten wie meine eigene" (Kirchner 1979, S.333). Die reliefartig mit mythischen Motiven verzierten Balken eines Männerhauses, die im graphischen und plastischen Werk der Dresdner Künstlergruppe "Brücke" einen spürbaren Eindruck hinterlassen haben, gelangten 1862 von Palau in das Dresdner Museum. Die ihren Darstellungen zugrundeliegenden Inhalte wurden zur selben Zeit, als Kirchner sie entdeckte, von dem Ethnographen A. Krämer auf Palau erforscht. Ihm verdankt sich auch die Kenntnis einer aufgrund ihrer erotischen Symbolik und expressiven Ausführung eindringlichen Szene (*Abb. 16*), die - wenn man so will - aus der Perspektive eines ozeanischen Mythos und Formbewußtseins auf das "Klagelied" Goethes und Friedrichs Bildfindung zurückkommt:

Es handelt sich um die populäre Erzählung von "Melogotog a gau", dem Mann mit dem großen Phallus. Weil dessen Frau ihren Sohn "mit unzüchtigen Schimpfworten belegte, wollte dieser beide Eltern auf eine Insel vor der Küste schicken. Doch da wurde das Glied des Vaters so lang, daß er im Dorfe zurückbleiben mußte. Von dort aus reichte er mit seinem Penis bis zur Insel hinüber und drang in seine Frau ein, bis sie davon umkam" (Tiesler 1981, S.7f.). Die bildnerische Umsetzung des Motivs zeigt den über die halbe Länge des Balkens reichenden, von Vögeln belagerten Phallus des Mannes, der über das Meer mit seinen Fischen hinweg ins Geschlecht seiner jenseitigen Frau stößt. Ohne die selbstverständlich begrenzte Affinität des besprochenen Gemäldes und der ozeanischen Hausbalken zu übertreiben, korrespondieren diese doch inhaltlich in ihren wesentlichen Motiven: der vorgelagerten Insel, der entrückten Frau und einem die Entfernung überbrückenden Begehren. Wo indes Friedrich dieses Szenario in seinem Gemälde von 1810 zum Gleichnis des romantischen Kunstbegriffs sublimiert, liest sich die ozeanische Version – insbesondere im ein Jahrhundert späteren Zeitalter der Psychoanalyse - wie dessen unbewußter Klartext: Anstelle eines visionären Regenbogens und raffinierter Perspektiven genügt ein gigantischer, von wuchtigem Schnitzwerk vorgestellter Phallus, das elementare Sinnbild einer "Insel der Vereinigung" zu illustrieren. Daß Kirchner und seine "Brücke"-Kollegen in einer solchen direkten Bildsymbolik die eigene, eben errungene expressionistische "Formensprache" finden, ist nicht als unreflektierter "Primitivismus" oder gar verkappte Pornographie zu verstehen. Ebenso wenig wird darin - wie von einem immer noch gängigen Klischee nahegelegt - pauschal einem in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehenden Kunstbegriff abgesagt, liegt doch der Eindruck der Dresdner Romantik auf Programm, Motivwahl und Stilkonzepte der "Brücke"-Künstler auf der Hand. (Neben der gerade für den "Brücke-Stil" konstitutiven Funktion der Landschaft genügt es, in diesem Zusammenhang an den Namen der Künstlergruppe zu erinnern, der - vermittelt über Nietzsches "Zarathustra" - die Metaphorik der romantischen Kunstdebatten beerbt und den bereits Runge mit derselben futuristischen Sinngebung gebraucht/ vgl. Runge 1840, HS I, S.26).

Was den jungen Expressionismus an den ozeanischen Schnitzwerken und Skulpturen besticht, ist genau jenes naive und intuitive bildnerische Wollen, das seit Schelling und Schlegel (zunächst als theoretische Konzeption) angefragt ist und an der nächsten Jahrhundertwende als Formproblem kristallisiert. Gerade

ihre romantischen Denkmuster geben der expressionistischen Generation die synthetische Formel vor, um avantgardistisches Formbewußtsein und primitivistische Ursprungssehnsucht zu fusionieren. Daß diese Blickwendung zudem mit einer signifikanten Renaissance des Inselthemas einhergeht, wie sie am Beispiel Gauguins vorbildlich ist und auch die "Brücke"-Künstler beflügelt, muß mithin wenig verwundern. Nicht zufällig verbindet sich die (mit der Entdeckung der Palau-Balken einsetzende) Begeisterung der "Brücke" für ozeanische Plastik mit einer markanten Vorliebe für Inseln als sommerliche Arbeitsorte (*Abb. 17*), die sich spätestens in der bevorzugten Ostseelandschaft mit derjenigen eines Caspar David Friedrich trifft. Dem abschließenden Teil unserer Untersuchung stellt sich von hier aus die Aufgabe, die Rückkopplungen von formalen Konzepten und Diskursen der modernen Avantgarde auf das Inselthema zu beobachten und aus einer strukturellen Perspektive zu erfragen.

Dritter Teil - *Reprise*:

Das Andere der Inseln

1. Symbolische Landschaften

Der zweite Teil unserer Untersuchung war darauf konzentriert, die Konstruktion eines modernen insularen Wunschraums und seine Kennzeichnung als "symbolische Landschaft" im Schwellenraum der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und des beginnenden 19. Jahrhunderts beispielhaft zu beobachten. Die Transformation des Bedeutungshorizonts inselhafter Räume bei der Etablierung der "modernen Episteme" stellte sich dabei wesentlich als Verschiebung von einem Schauplatz subjektiver Repräsentation und Imagination auf den einer "Vereinigung" des Menschen mit einem archaischen und futuristischen "Anderen" seiner selbst dar. Im Zusammenspiel mit Denkfiguren des Ursprungs, Erlebens, Verlangens sowie einer schöpferischen Sprache und Autorschaft entdeckte sich die Insel als gleichsam mehrdimensionale Entität, die ebenso landschaftlich real wie immanent symbolisch und von daher prädestinierte Anschlußstelle eines Programms autonomer Literatur und Kunst sowie der diesem eingeschriebenen Erkenntnisfunktion war.

Die angestrebte detaillierte Analyse jener maßgeblichen Diskursverschiebungen, auf denen die populäre Inselsehnsucht der Moderne und die entsprechende Metaphorik ihrer literarischen und künstlerischen Avantgarde gründen, machte es notwendig, das Feld der Untersuchung auf einen hierfür exemplarischen Bereich einzuschränken. Als solcher bot sich uns die ästhetische, literarische und epistemologische Weichenstellung im Umkreis der deutschen Romantik an, die über Deutschland hinaus auf die Etablierung des modernen Diskursfeldes gewirkt hat. Eine abschließende Sichtung der in den Diskursen des 20. Jahrhunderts dokumentierten Inselaszination wird zeigen, daß darin nicht nur der romantische Kunstbegriff, sondern auch die daran geknüpften Inselimagines vorbildlich wirken. Gerade im Zusammenspiel mit dem Programm einer formalen Avantgarde haben sich die latenten Inselgehalte des modernen Kunstbegriffs in Erinnerung gebracht und als Referenzfigur einer modernen "Mythologie" bestätigt. Die nachwirkenden Persönlichkeiten und Werke Friedrich Nietzsches und Paul Gauguins, die "primitivistischen" Tendenzen expressionistischer und kubistischer Stilkonzepte und die für die kulturtheoretischen Diskurse des 20. Jahrhunderts maßgebliche Schaltstelle des französischen Surrealismus eint ein neoromantisches Dispositiv ihrer Denkfiguren und Bildprogramme, das nicht zuletzt die "symbolische Landschaft" der Insel in Anspruch nimmt und inszeniert.

Im Rahmen unserer Arbeit fällt es einer abschließenden Beobachtung dieser Inselreferenzen zu zu dokumentieren, daß die im Hauptteil unternommene Detailuntersuchung keinen nationalen oder zeitgeschichtlichen Ausnahmefall, sondern eine für die moderne Episteme mustergültige Konstruktion beleuchtet, welche die Faszination und imaginäre Zuschreibung von Inseln bis in die Gegenwart dirigiert. Im Vergleich mit den zeitgenössischen französisch- und englischsprachigen Literaturen sticht die ausgeprägte Inselmetaphorik der deutschen Romantik allenfalls insofern hervor, als sie den vorherrschenden Kontext eines literarischen Exotismus verläßt bzw. auf eine epistemologische und formale Fragestellung transformiert. Indes ist es gerade diese abstrakte Rückkopplung an die Forderungen eines "symbolischen Stoffes" von Kunst und einer "neuen Mythologie", über die sich die wesentliche Funktion der

Inselvorstellung im Programm der literarischen und bildnerischen Moderne artikuliert. Den nachwirkenden Paradigmen der Robinsonade, Rousseaus und der Tahitibegeisterung stellt sie eine formale Faszination der "Insel als solcher" zur Seite, die mit den exotischen Anschlüssen der französischen und englischen Romantik - etwa in Bernardin de St. Pierres "Paul et Virginie", Sades "Aline et Valcour", Viauxs "Le mariage de Loti" oder Byrons "Island" - im Verlaufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr zusammenläuft.

Arcana des Symbolischen

In Frankreich steht die in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts in den Dichterkreisen um Nerval, Gautier und Baudelaire renovierte Watteau-Begeisterung beispielhaft für ein adäquates inselhaftes Selbstverständnis von Dichtern und Dichtung ein. Dabei verbindet sich "die Vorliebe für Watteau mit der für das Exotische als einer Flucht vor der von Gautier heraufbeschworenen 'schwarzen Melancholie', der 'Langeweile seines Zeitalters'" (Kesting 1986, S.91). Die von den Brüdern Goncourt publizierte "L'Art de XVIII^e siècle" würdigt Watteau 1856 als den "großen Dichter des 18. Jahrhunderts" und schlägt sein Kythera einer enttäuschten romantischen Sehnsucht zu: "Diese Feste, wo jeder Aufruhr der Sinne schweigt, wo nur beseelte Launen auf einen Schlag mit dem Zauberstab entschweben, einem Sommernachtstraum gleich. Es ist Cythera! Aber es ist das Cythera Watteaus! Es ist die Liebe! Aber es ist die poetische Liebe, die Liebe, die träumt und sinnt, die moderne Liebe, die schwermutatmende, schwermutgekrönte" (a.a.O. S.90).

Bezugnehmend auf Ch. Nodiers Novelle "Franciscus Columna" (1844) hält auch Gérard de Nerval die Liebesinsel Kythera in seiner "Reise in den Orient" (1852) einem der poetischen Illusion verlustig gegangenen Zeitalter vor. Die fiktive Passage Kytheras, die er seinem Reisebericht einschaltet, beschwört im Angesicht der realen Mittelmeerinsel den Verlust einer den Watteauschen "Einschiffungen" zugeschriebenen schöpferischen Phantasie: "Als wir indessen näherkamen, konnten wir den Gegenstand, der das Augenmerk des Reisenden auf diese Küste lenkte, deutlich erkennen. Es war ein Galgen, ein Galgen mit drei Balken, von denen einer besetzt war. Der erste wirkliche Galgen, den ich je zu Gesicht bekommen habe - auf dem Boden Kytheras, einer englischen Besetzung, sollte es mir vergönnt sein, ihn zu erblicken" (Nerval 1986, S. 86).

Baudelaire hat diese Szene Nervals (der sich 1855 selbst an einer Laterne erhängt hat) noch im Jahr seines Erscheinens für sein Gedicht "Un Voyage à Cythère" entlehnt. Das in Nervals Vorlage mitschwingende Ressentiment auf die englischen Besatzer der Insel spielt in Baudelaire's Version keine Rolle mehr. Kythera und sein Galgen werden zum gleichnishaften Schauplatz eines schiffbrüchigen Verlangens destilliert, zur Sireneninsel einer verzehrten erotischen Phantasie: "Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! ... Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout/ Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.../ - Ah! Seigneur! donnez-moi la force et la courage/ De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!" (Baudelaire 1975 S. 302 ff.).

Die Poetik der französischen "l'art pour l'art" verschiebt den Akzent des romantischen Symbolbegriffs von der messianischen Erkenntnisfunktion auf seine inhärente Paradoxie. Sie hebt darin anstelle eines versprochenen äußersten Wissens die unaufschließbaren "Arcana" hervor (vgl. Mallarmé 1998, S.20f.), aus denen sie auf eine soziale Funktionslosigkeit und definitiv selbstreflexive Verfassung moderner Kunst und Literatur schließt. Mallarmé ist es gerade "der vollkommene Gebrauch des Geheimnisses ..., der das Symbol erstellt" (Mallarmé 1998, S.66f.). Sein absoluter Kunstbegriff wird durch die Antinomie des "zu erreichenden Absoluten und seiner de facto Unerreichbarkeit" (Inboden 1978, S.12) definiert, die das Werk dazu verurteilt, allemal nur Symbol des darin beschworenen Anderen zu sein. Er geht mithin dem Kunstbegriff Schellings in der strukturellen Fixierung auf eine absolute Identität vollkommen konform, nur daß er dessen epistemologische Teleologie zurücknimmt und in eine immanente Kunsttheologie transformiert. Die romantische Spiegelbeziehung von Kunst, Leben und Geschichte, die durch ein organisches Paradigma der Kunst nahegelegt und gestützt war, beerbt Mallarmés Symbolismus durch die Denkfigur einer im autonomen Organismus der Kunst selbst beschlossenen und nach außen unvermittelbaren esoterischen Realität.

In seinem 1911 erschienen Roman "Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien" hat Alfred Jarry die potentielle Inselhaftigkeit dieses von Mallarmé behaupteten Kunstbegriffs beispielhaft inszeniert. Im dritten Buch seines Romans entwirft er unter dem Titel "Zu Wasser von Paris nach Paris oder Der belgische Robinson" eine vom unverkennbaren Vorbild Rabelais' inspirierte Odyssee durch den imaginären Archipel des französischen Symbolismus. Mallarmé fällt darin (ebenso wie Gauguin, Franc-Nohain, Kahn und de Régnier) eine eigene - mit dessen poetischer Wortschöpfung "Ptyx" bezeichnete - Insel zu. Diese besteht "aus einem einzigen Block des Steins gleichen Namens, denn sein Vorkommen ist auf diese Insel beschränkt, die ausschließlich aus ihm besteht. Er hat die ungetrübte Durchsichtigkeit des weißen Saphirs und er ist der einzige Edelstein, dessen Berührung keine Kälte erzeugt, sondern dessen Feuer wie beim Genuß von Wein in den Leib eindringt und sich ausbreitet" (Jarry 1982, S.71 - Die Stelle referiert auf das Sonett "Ses purs ongles très haut", das Mallarmé selbst bezeichnend ein "Sonnet allégorique de lui-même" genannt hat: "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,/ L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,/ Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix/ Que ne recueille pas de cinéraire amphore/ Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,/ Aboli bibelot d'inanité sonore..."/ Mallarmé 1974, S.124).

Indem Jarry ausgerechnet Mallarmés suggestive Wortfindung "Ptyx" als sinnbildliche Insel apostrophiert, auf deren erratischem Block der eremitische Autor im Banne seiner Rätselsprache haust, verortet er die von der literarischen Moderne proklamierte "Insel der Poesie" in der Eigengesetzlichkeit einer nichts als sich selbst bedeutenden und vom obskuren Echolaut eines darin nachhallenden Anderen beflügelten Sprache. Die romantische Verheißung zieht sich gleichsam in den Innenraum der Worte selbst zurück: die symbolische Landschaft der Insel wird zur Chiffre einer von jeder rationalen Lesart abgekoppelten, auf einer eigenen enigmatischen Landkarte beheimateten und als Mysterium offenbarten Sprache. Als solche beschwört sie die Lyrik von 1900 in exzessiven und variantenreich vorgetragenen Metaphern. So ist es in

Georges allegorischem Gedicht "Der Herr der Insel" ein auf einem Eiland "im Süden" beheimateter (gleichsam Goethes Fasanentraum in Erinnerung bringender) Paradiesvogel, der beim Anblick der ersten menschlichen Entdecker unwiderruflich stirbt (George 1923, S.20); und in Arno Holz' Poem "Phantastus" vertritt eine in immer wiederholten, immer weiter ausufernden Tropen suggerierte Urwald- und Inselszenerie den metaphorischen Schauplatz poetischer Schöpfung (vgl. Holz 1925, 7.Bd., insbesondere S.31f./335/394ff.).

Auch H.G. Wells 1896 erschienener, den Inselschauplatz aufsehenerregend erneuernder Skandalroman "The Island of Doctor Moreau" erlaubt durchaus, als prosaisches Gleichnis auf diese symbolistischen Operationen an einer auf ihrer innersten Inselwelt wuchernden Sprache gelesen zu werden. Auf der von Wells imaginierten Insel betätigt sich ein demiurgisch ambitionierter Chirurg, welcher verschiedene Tiere durch Vivisektionen an Gehirn und Sprachorganen zu Doppelgängern des menschlichen Wesens umschafft. Der Skandal, die Originalität der menschlichen Sprachbegabung durch ihre experimentelle Übertragung auf beliebige Tiere oder eine obskure Materie der Sprache selbst zu denunzieren, erweist sich als de facto derselbe: "Diese Dinger" - sagt Wells und könnte damit ebenso gut Mallarmés Gedichte meinen - "diese Dinger - diese Tiere *sprechen*" (Wells 1996, S.98, Hervorhebung von H.G. Wells). Dasselbe Argument einer objektivierten, zum Spielfeld ihrer Aporien und Potenzen erklärten Schöpfung, auf dem der poetische "Createur absolu" seine modernen Sprachinseln baut, dient Wells, um die demiurgische Chirurgie seines Dr. Moreau rhetorisch zu rechtfertigen und - wenigstens als Gedankenexperiment - ins Grenzenlose zu treiben: "Vielleicht bilde ich mir ein, mehr von den Wegen des Schöpfers dieser Welt gesehen zu haben als Sie - denn ich habe auf *meine* Weise mein ganzes Leben lang nach seinen Gesetzen gesucht, während Sie, wie ich höre, Schmetterlinge gesammelt haben... Ich stellte eine Frage, ersann eine Methode, eine Antwort zu bekommen, und stieß - auf eine neue Frage. War dies oder das möglich? Sie können sich vorstellen, was das für einen Forscher heißt, was für eine intellektuelle Leidenschaft ihn überkommt. Sie können sich jedoch nicht vorstellen, was für einen seltsamen, farblosen Genuß diese geistigen Wünsche schaffen. Das Wesen da vor Ihnen ist kein Tier mehr, kein Mitgeschöpf, sondern ein Problem" (a.a.O. S.101).

Als Spiegelfläche dieses in der Frage nach Ort und Funktion menschlichen Sprechens und Verlangens aufgeworfenen "Problems" sollte die Insel zu einem Lieblingsthema auch der literarischen, bildnerischen und philosophischen Moderne des 20. Jahrhunderts werden.

Bildinseln

Parallel zu den Anschlüssen des literarischen Symbolismus hat die symbolistische und impressionistische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das romantische Inselthema als Medium einer formalen Übersetzung moderner Bildprogramme übernommen. Bis zur Zäsur des französischen Impressionismus wird der Anschluß dabei zunächst in einer symbolischen Funktion von Landschaft und im Rückgriff auf mythologischen Staffagen gesucht. Das latente Motiv der Insel taucht in diesem Zusammenhang eher in

Gestalt assoziativ-beiläufiger Anschlüsse auf, während explizite Thematisierungen wie in Böcklins bekannten "Toteninseln" die Ausnahme bleiben. Dabei kristallisieren sich drei wesentliche Motivkreise, in deren Schatten sich das bildnerische Versprechen der Inseln auf die formalen Fragestellungen des beginnenden 20. Jahrhunderts übermittelt:

1. eine wiederentdeckte Thematik des "irdischen Paradieses" und "goldenen Zeitalters";
2. die maritimen Kulissen mythologischer Vorwürfe, insbesondere in Verbindung mit einem symbolisch aufgeladenen Weiblichkeitsbild; sowie
3. das vom malerischen Symbolismus und Impressionismus gleichermaßen geliebte Bildmotiv der "Badenden".

Ein auf das Versprechen der Kunst rückgekoppeltes Thema des Arkadischen und irdischen Paradieses hat insbesondere die Malerei des deutschen Symbolismus - beispielhaft in den "hesperidischen" Gartenszenen eines Hans von Marées oder den Werken Thomas, von Hofmanns u.a. Zeitgenossen - gepflegt. Gerade letzterer hat auch die symbolische Bildformel der Insel wiederholt seinen arkadischen Landschaften inkorporiert, exemplarisch in dem großformatigen Gemälde "Adam und Eva in paradiesischer Landschaft" (1893/97/ Museum der Bildenden Künste Leipzig). Daß gerade dieses paradiesisch-arkadische Sujet der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts von der beginnenden klassischen Moderne aufgegriffen und mit der formalen Ambition einer bildimmanenten "dekorativen Logik" verschmolzen worden ist, läßt sich schwerlich übersehen. Man denke an Matisse' Gemälde "Lebensfreude" (1905/06/ Barnes Foundation), die demselben Thema verpflichteten "Improvisationen" Kandinskys (etwa das Aquarell "Paradies", 1911/12/ Galerie im Lenbachhaus München) oder das exponiert paradiesische Inventar der Malerei und Graphik Franz Marcs. Die Referenz des "abstrakten" und "dekorativen" Bildprogramms der Moderne auf eine paradiesische und idyllische Motivik demonstriert, wie unmittelbar dieses einem romantischen Kunstbegriff und darin dem Konzept einer "symbolischen Landschaft" verpflichtet ist. Die im - noch ausführlicher zu diskutierenden - Beispiel Gauguins schlagend vorgeführte Anschlußfähigkeit eines idyllischen Inselmotivs an das Programm der "klassischen Moderne" ist nur vor dem zeitgenössischen Kontext eines solchen latenten "paradiesischen Formalismus" zu verstehen.

Ein weiteres Lieblingsthema des 19. Jahrhunderts, das unter der Hand eine symbolische Inselmetaphorik transportiert, ist die vor die sehnsuchtsschwere Kulisse des Ozeans gelagerte, ein abstraktes erotisches Verlangen spiegelnde Frauenfigur. Die entsprechenden Idealfrauen Bouguereaus, Girieuds, Chavannes', Lord Leightons u.v.a. verbinden das der Renaissancemalerei abgesehene Ideal eines bildnerischen "Status perfectus" mit einer gleichermaßen symbolisch aufgeladenen Landschaft und Weiblichkeitskonstruktion. Beispielhaft stellen die "Iphigenien" Anselm Feuerbachs (1862/ Hessisches Landesmuseum und 1871/ Staatsgalerie Stuttgart) einen solchen mit der Aura des Insularen dekorierten Frauentypus vor, der das vom Zeitgeschmack diktierte Schema des Weiblichen in eine mythisch aufgeladene, formal an den Madonnenbildern der Renaissance orientierte Sphäre des "Anderen" entrückt.

Ebenso bezeugt die symbolistische und impressionistische Rückkunft auf das traditionelle Bildmotiv der "Badenden" den Anschluß an die dem romantischen Kunstbegriff eingeschriebene Paradiessehnsucht

und ist von daher mit einer latenten Sphäre des Inselhaften konnotiert. Eine zentrale Inspiration der fluktuierenden Badeszenen der Malerei des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist in der regelrecht kultischen Begeisterung am jungfräulichen Akt und einer darin repräsentierten vorsexuellen Ursprünglichkeit auszumachen. Der von Frankreich ausgehende Impressionismus hat diese auratische Jungfräulichkeit mit Vorliebe als symbolische Anschlußstelle eines Malprogramms beliehen, welches - mit Cézanne - die "Jungfräulichkeit der Welt" zum Untersuchungsobjekt künstlerischen Sehens erklärt. Parallel zum literarischen Auftritt des Symbolismus verschiebt das Projekt des französischen Impressionismus den Fokus eines symbolischen Kunstbegriffs vom mythologischen Zitat auf die Phänomenologie ästhetischer Wahrnehmung und eine formale Dekonstruktion des Bildraums. Seine Protagonisten - zuerst Pissarro, Renoir, Manet, Monet und Cézanne - suchen das Versprechen moderner Kunst nicht mehr zuvor-derst im tradierten Fundus paradiesischer Bildmotive, sondern vielmehr dort, wo das visionäre Talent des Malers es dem Kontinuum des vergänglichen Sehens abzieht. Die schon in den Strandlandschaften Monets evidente Affinität zu einer licht- und freizeitdurchfluteten Insel- und Strandthematik kam insbesondere der von Seurat und Signac etablierten pointillistischen Malweise entgegen, die (im Anschluß an die zeitgenössische Physik und Psychophysik) mit der Wirkung der Farbe auf Netzhaut und Psyche kalkuliert. Beispielhaft wird die Insel dabei in Seurats maltechnisch raffinierten Sonntagnachmittagsimpressionen der Insel "La Grande Jatte" (1884/86) als Begleitmotiv reflektiert.

Die pointillistischen Küstenszenarien von Henri-Edmond Cross setzen schließlich ganz und gar auf die abstrakte Faszination in einzelne Farbpunkte zerlegter Wasserflächen und kommen auf diesem Umweg direkt auf das symbolische Inselthema zurück. Seine 1891/92 an der Côte d'Azur entstandene Serie von Uferlandschaften mit den Inseln von Hyères - insbesondere das dazugehörige Gemälde "Îles d'or" aus dem Musée d'Orsay in Paris (*Abb. 18*) - demonstriert beispielhaft die Ambition einer Malerei, die ihr Inselmotiv gleichsam in die Wahrnehmungsfunktion des Bildbetrachters verlegt und als Effekt eines konstruktiven Sehens rekonstruiert. Die Insel avanciert darin vom gesicherten Motiv zu einem medialen Phänomen im Zwischenraum von Sehen und Gesehenem; ihre eminent "symbolische" Verfassung - die die der modernen Kunst selbst spiegelt - geht ganz im formalen Programm der pointillistischen Stilauffassung auf. Vielleicht hat keine moderne Bildlösung dem konkreten landschaftlichen Motiv der Insel so unmittelbar jene dominante Symbolik abzugewinnen vermocht, die die Inselimago als Objekt moderner Kunst qualifiziert. Wenn man so will, stellen Cross' "Îles d'or" das bildnerische Pendant jener nicht weniger ominösen Sprachinsel "Ptyx" vor, in der Jarry den poetischen Modernismus Mallarmés illustriert. Die vom französischen Impressionismus ausgehende Akzentverschiebung von einer paradiesisch-schöpfungsmythologischen Thematik auf eine formale Vorführung des bildnerischen Schöpfungsvorgangs selbst ist - ebenso wie das literarische Programm Mallarmés - in der kunstphilosophischen Weichenstellung von 1800 und insbesondere deren Symbolbegriff verwurzelt. Wie dieses kann sie kaum besser als mit Schellings zitierter Formel auf den Punkt gebracht werden, über die "Form hinauszugehen", "um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen". Die theoretischen Bekenntnisse der Impressionisten - mustergültig diejenigen Cézannes - muten denn auch über weite

Strecken wie Übersetzungen der Thesen Runge und Friedrichs an: "Die Natur draußen und die hier drinnen ... müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst. Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir..." (Hess 1993, S.24). In Cézannes zum Urtext des "Kubismus" avancierter Bemerkung, daß die Natur wie "Kugel, Kegel und Zylinder" modelliert sei (a.a.O. S.22), klingt das konstruktivistische Projekt eines Philipp Otto Runge ebenso nach wie in seinen farbentheoretischen Überlegungen und Schriften. So stellt sich Cézanne "die Farben ... als große Noumena, leibhaftige Ideen, Wesen reiner Vernunft" vor und postuliert sie als "Ort, wo unser Gehirn und das Universum sich begegnen" (a.a.O. S.25).

Gleichermaßen fußen die formalen Innovationen Gauguins auf einer solchen numinosen Auffassung von Farbe, wobei dieser jedoch einer pseudowissenschaftlichen Terminologie à la Cézanne und Seurat in zunehmendem Maße mißtraut und sich - mit Mallarmé - auf das essentiell Enigmatische der künstlerischen Materie zurückzieht: "Die Farbe als solche ist rätselhaft in den Empfindungen, die sie uns erregt. So muß man sie auch auf rätselhafte Weise gebrauchen, wenn man sich ihrer bedient, nicht zum Zeichnen, sondern um der musikalischen Wirkungen willen, die von ihr ausgehen, von ihrer eigenen Natur, von ihrer inneren, mysteriösen, rätselhaften Kraft" (a.a.O. S.42). Im Spiegel der tropisch-insularen Landschaft Tahitis und der Marquesas-Inseln entdeckt Gauguin schließlich jene für die künstlerische Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts mustergültige Synthese von Inhalt und Form, welche die neumythologische Ambition moderner Kunst strategisch umklammert und auf den Punkt bringt. Nur mit Blick auf diese doppelte Besetzung seines selbstgewählten Inseldaseins als existentielles Paradigma einerseits und Äquivalent seines formalen Programms andererseits ist dessen symbolische Funktion in Gauguins Werk und nachwirkende Faszination zu ermessen. In der "Vorstellung einer übermäßig reichen, wilden Natur" und "einer tropischen Sonne, die alles ringsherum in Flammen setzt" (Gauguin 1950, S.180) findet Gauguin das empirische Gleichnis seines Anspruchs formaler Avantgarde. Die Insel einer "reinen Kunst" trifft sich noch einmal mit der ozeanischen Ursprungslandschaft und dem mythischen Geheimwissen ihrer "unerforschlichen" Frauen.

Gauguins Tahiti

Neben der von Nietzsche im "Zarathustra" gegebenen (und noch zu besprechenden) Formel der "glückseligen Inseln" war es vor allem diejenige Gauguins, die die Inselfaszination europäischer Literatur und Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt hat. Gauguins Selbstdefinition als "Kind und Wilder" (Gauguin 1958, S.40) ist geeignet darüber hinwegzutäuschen, daß es ein allemal "civilisierter Wilder" (Gauguin 1960, S.179) ist, der sich darin in seinem Tahiti-Tagebuch stilisiert - ein "Wilder" in jedem Fall, der die Lektion der symbolistischen und impressionistischen Moderne und insbesondere des verehrten Mallarmé verinnerlicht hat und im Bedarfsfall zu seiner Rechtfertigung zitiert: "Unkörperlich, erhaben (über Raum und Zeit) besteht das Wesen eines Kunstwerks gerade in dem, was es nicht ausdrückt. Es liegt verborgen in den Linien. Es bedarf keiner Farben, keiner Worte. Es ist

materiell nicht faßbar'. Mallarmé soll vor meinen Tahitibildern stehend gesagt haben: 'Es ist unglaublich, wie man so viel Geheimnis in so leuchtende Farbe hüllen kann'" (a.a.O., S.182).

Der Grenzgang eines seiner radikalen Modernität bewußten "Kindes und Wilden" definiert Gauguins Biographie und für die Moderne des 20. Jahrhunderts bahnbrechende Bildästhetik gleichermaßen und hat im Schauplatz Tahitis gleichsam die Spiegelachse, die beide aufeinander fixiert. Geradezu mustergültig hat Gauguin in seinem Leben und Werk Schellings oben zitierte Forderung wörtlich genommen, "daß die Kunst wie alles andere Lebendige von den ersten Anfängen ausgehen und, um lebendig sich zu verjüngen, immer neu auf diese zurückgehen müsse". Einem Reporter des "L'Echo de Paris" erklärte er anlässlich seiner Pariser Ausstellung von 1893 beinahe mit Schellings Worten: "Um Neues zu schaffen, muß man die Quellen aufsuchen, zur Kindheit des Menschen zurückkehren" (zit. nach Metken 1989, S.10). In der Projektion seines exotischen Inselidylls auf einen von der klassischen Nachahmungsästhetik emanzipierten Formenkanon und Farbraum hat Gauguin dem romantischen "Eiland der Phantasie" beispielhaft die Brücke zu einer dekorativen Bildlogik geschlagen, die es als immanente Verheißung künstlerischer Form absorbiert.

Seine Initiation als archaischer "anderer Mensch" und "Wilder" beschreibt Gauguin in seinem Erinnerungsbuch "Noa Noa" als von einem wuchernden tropischen Buschwerk umrahmten dionysischen Exzeß: "Ich drang heftig in das Dickicht ein, als ob ich eines werden sollte mit dieser ungeheuren mütterlichen Natur... Ich schlug, ich riß mir die Hände blutig in der glücklichen Raserei, der heftigen Lust, in mir eine unbekannte göttlich rohe Begierde zu stillen. Es war nicht der Baum, den ich schlug, nicht ihn wollte ich niederzwingen. Und doch hätte ich mein Beil gern noch auf anderen Stämmen singen hören, als dieser am Boden lag. Dies glaubte ich mein Beil sagen zu hören im Takt der hallenden Schläge: "Schlag den Wald bis zur Wurzel nieder,/ Dessen Keim der Hauch des Todes in dir weckte, ehemals,/ Zerstör in dir die Liebe zu dir selbst,/ Wie man im Herbst die Lotosblume bricht.

Zerstört war der alte Kulturmensch, tot von heute an! Ich wurde wiedergeboren, oder vielmehr, in mir begann ein reiner und starker Mensch zu leben. Dieser grausame Angriff würde das letzte Lebewohl an die Zivilisation, an das Böse gewesen sein. Die verderbten Instinkte, die im Grunde aller dekadenten Seelen schlummern und die sich so erhitzt hatten, daß sie mit ihren Schrecken selbst die wundervolle Klarheit des Lichts verblassen ließen, nach dem ich mich sehnte, gaben nun durch den Kontrast der gesunden Einfachheit des Lebens, deren Schüler ich schon war, einen unerhörten Zauber. Diese innere Prüfung war die Bewährung. Ich war jetzt ein anderer Mensch, ein Wilder, ein Maori" (Gauguin 1958, S.40ff.).

Tatsächlich hat Gauguin sich - in Erinnerung seines indianischen Blutes und der in Peru verbrachten Kindheit - schon immer als Grenzgänger an den Nahtstellen von Natur und Zivilisation, Kunst und Mythos verstanden. Entsprechend ist seine ästhetische Anschauung schon vor seiner Auswanderung gleichermaßen an der europäischen Moderne wie an altamerikanischer Keramik, ägyptischer Grabmalerei und japanischem Farbholzschnitt orientiert, wodurch er sich als Wegbereiter der "primitivistischen" Blickwendung der Moderne qualifiziert. Wie Nietzsche hat auch Gauguin seinen intellektuellen

Grenzgang durch die Sinnbilder der "Insel" einerseits und eines abstrakten "Südens" andererseits kodiert. Für Gauguin war "die Insel" als Zielort einer unvermeidlichen Auswanderung ausgemacht, lange bevor diese sich im konkreten Unternehmen der Tahiti-Reise beschloß. Mit Taboga, Martinique und Madagaskar gehen seiner Entscheidung für Tahiti (und in der Folge die Marquesas-Inseln) wenigstens drei (mehr oder weniger weit betriebene) Projekte eines südlichen Inseldaseins voran.

Die Fixierung auf einen schöpferisch-inspirativen "Süden" ist darüberhinaus bereits der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit van Gogh in dessen in der Provence eingerichteten "Atelier des Südens" eingetragen, von dem aus Gauguin gemeinsam mit dem Freund die Auswanderung in einen - mit Zarathustras Worten - noch "südlicheren Süden" (Nietzsche 1988, KSA 4, S.186) imaginiert. "Ich bin ein wenig der gleichen Meinung wie Vincent", schreibt Gauguin im Oktober 1888 aus Pont Aven an Emile Bernard: "Die Zukunft gehört den Malern der Tropen, die noch nicht gemalt worden sind" (Gauguin 1960, S.81). Daß bei der hieraus abgeleiteten Idee eines "Ateliers in den Tropen" auch handfeste ökonomische Erwägungen eine Rolle spielten, tut der symbolischen Einschreibung keinen Abbruch.

In der schließlichen Entscheidung für die französische Kolonie Tahiti verbindet sich die mythische Aura mit der günstigen Gelegenheit. Wie auch van Gogh war Gauguin durch den Tahiti-Bestseller "Le mariage de Loti" des unter dem Pseudonym Pierre Loti schreibenden Julien Viaud fasziniert. Dessen Naturschilderungen und exotische Liebesgeschichte zeigten sich gleichermaßen prädestiniert, dem geplanten südlichen Atelier als ideale Kulisse zu dienen, (wo Gauguin sich denn auch bemüht hat, Lotis idealische Darstellung der Liebesbeziehung zu seiner 14-jährigen Kindfrau Rarahu nach Möglichkeit zu kopieren). Zugleich aber war es die Tuchfühlung zu einer mythischen Urprungswelt, die Gauguin auf Tahiti suchte und - folgt man der Version seines publizierten Tagebuches - fand. Der breite Raum, den Gauguin in "Noa Noa" seinen Nachforschungen archaischer Mythen einräumt, ist dafür Beleg genug: "Ahnung eines heiligen Schauers, aus grauer Vorzeit kommend, füllt meine Seele mit Entzücken. Dann wieder atme ich den Duft der Freude in der Gegenwart. Sinnenreizende Gestalten stehen da, unbeweglich wie Statuen. Im Rhythmus ihrer Gebärden, selbst in ihrer Regungslosigkeit offenbart sich Uraltes, Erhabenes - Religion. In ihren verschleierte[n], träumenden Augen - ein unergründliches Rätsel" (Gauguin 1960, S.182).

Gauguin entdeckt gerade die erotische Komponente des tahitianischen Naturzustandes als symbolische Brücke, über die er am archaischen Ganzen der nur noch fragmentarisch überlieferten Mythologie partizipiert. Die Figur der Kindfrau erscheint als gleichsam mythische Repräsentanz, die das archaische Andere der Insel noch einmal in persona dupliziert: "Des Abends im Bett haben wir große Gespräche, lange und sehr ernste. Ich suche in dieser Kinderseele die Spuren der fernen Vergangenheit, die in der Gemeinschaft völlig tot ist, und keine meiner Fragen bleibt ohne Antwort. Die Männer, von unserer Zivilisation und von unserer Eroberung verführt und unterjocht, haben vielleicht vergessen. Die Götter von ehemals haben sich im Gedächtnis der Frauen einen Zufluchtsort bewahrt. Und es ist ein erregendes und einzigartiges Schauspiel, das Tehura mir gibt, wenn ich sehe, wie nach und nach ihre Nationalgötter in ihr erwachen" (Gauguin 1958, S.72f.).

Die tahitianische "Mignon" (die Gauguin freilich "Eva" nennt - "die ursprüngliche Eva"/ Gauguin 1960, S.167) korrespondiert ihrem von der literarischen Romantik gepflegten Vorbild nicht zuletzt im Restbestand einer göttlichen Androgynie: Gauguin findet in Tahiti "etwas Männliches ... in den Frauen" (ebenso wie "in den Männern etwas Weibliches"), und "diese Ähnlichkeit der beiden Geschlechter erleichtert ihre Beziehungen, die durch die ständige Nacktheit völlig rein bleiben" (Gauguin 1958, S.38f.). Der Schauplatz der Südseeinsel entdeckt sich als Spiegelachse im Zwischenraum alter und neuer Mythologie, archaischem Ursprungsdenken und modernem Verlangen, dem Gauguin in der Titelfindung eines seiner Schlüsselgemälde beispielhaft Ausdruck verleiht. Folgt man dem Selbstzeugnis Gauguins, ist der Titel seiner großformatigen symbolischen Bildkomposition "Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?" (1897) nicht thematisch, sondern aufgrund eines nachträglichen Einfalls gewählt. Einer brieflichen Mitteilung zufolge malte er das Bild in einer Art Tagtraum: "Als ich aus meinem Traum aufwachte und mein Werk vollendet sah, ging es mir durch den Sinn: Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir? Eine nachdenkliche Betrachtung, die nicht mehr zum Bild gehört, in Worte gefaßt auf die umrahmende Mauer geschrieben. Nicht ein Titel, vielmehr eine Unterschrift" (Gauguin 1960, S.183). Hält man sich an den Autor, erscheint es von daher müßig, den bedeutungsschweren Titel am konkreten Sujet von Gauguins Gemälde hermeneutisch nachzuvollziehen (auch wenn er immer wieder dazu verführt hat und verführt). Indes könnte er beinahe über jedem einzelnen von Gauguins Südseebildern stehen und bezeichnet wie kein anderer den von Gauguin selbst bestimmten epistemologischen Ort seiner Insel-existenz und Kunst. Wonach Gauguin 1897 (wie kurz vor ihm Nietzsche und kurz nach ihm Freud und, wenn man so will, das moderne Denken überhaupt) fragt, ist ein paradoxer "Ursprung", der genaugenommen nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft seiner (im wörtlichen Sinne:) "Wiederholung" liegt - und der sich dem Denken folglich im selben Maße, in dem es darauf zugeht, entzieht.

Der scheinbare Antagonismus zwischen Nietzsches futuristischer Verheißung des "Übermenschen" und Gauguins Rückwendung an einen vermeintlich naturzuständlichen Ursprung täuscht über die Fülle der Parallelitäten hinweg, die die Inselfaszination und Kunstbegriffe Gauguins und Nietzsches miteinander verbindet. Tatsächlich steht Gauguins Feier des Südseedaseins in seinem Tahiti-Tagebuch "Noa Noa" dem Pathos von Zarathustras "glückseligen Inseln" in wesentlichen Momenten nahe. Wie jene dominiert sie das Bekenntnis zu Leben, Sinnlichkeit, Ausschweifung, Heiterkeit, Naivität und einem von Sehn sucht verklärten Süden. Und wie Nietzsches insulare Projektion in seinen Begriffen von Kindheit und Antike auf ein spiegelbildliches Ursprungsszenario rückgekoppelt ist, so Gauguins Regression auf die Ursprungsinsel umgekehrt auf einen "Jungbrunnen" und "Vorgeschmack des Nirwana" (a.a.O. S.166f.). Auch in den Mythen der Tahitianer, denen Gauguin mit Eifer nachgeforscht hat, stößt er auf die quasi Nietzscheanische Formel, "in der Erde und im Menschen einen Zustand zu sehen..., den das Leben in seiner Evolution erreicht hat und den es überschreiten muß" (Gauguin 1958, S.91). Man könnte die exotisch-idyllische Aufhebung von Geschichte im Werk Gauguins von daher mit Nietzsches Wort treffend einen "großen Mittag" nennen - Gauguin selbst hat eines seiner tahitianischen Gemälde mit einer nahestehenden Formel als "Tag Gottes" titulierte (*Abb.19*).

Foucault hat das philosophische Projekt Friedrich Nietzsches aus dem Rückblick mit dem literarischen Mallarmés zusammengeschlossen und beide in der prekären Frage nach dem Subjekt und Ort der Sprache im Feld der modernen Episteme aufeinander fixiert: "Das Unterfangen Mallarmés, jeden möglichen Diskurs in die brüchige Dicke des Wortes, in jene dünne und materielle, von der Tinte auf dem Papier gezogene schwarze Linie einzuschließen, entspricht im Grunde der Frage, die Nietzsche der Philosophie vorschrieb. Für Nietzsche handelte es sich nicht darum, was Gut und Böse in sich seien, sondern wer bezeichnet wurde oder vielmehr wer sprach, als man, um sich selbst zu bezeichnen, agathos sagte, und deilos, um die anderen zu bezeichnen. Nämlich in dem, der den Diskurs hält und - noch tiefer - das Sprechen besitzt, versammelt sich die ganze Sprache. Auf jene Frage Nietzsches: Wer spricht? antwortet Mallarmé und nimmt seine Antwort immer wieder auf, indem er sagt, daß das, was spricht, in seiner Einsamkeit, seiner zerbrechlichen Vibration, in seinem Nichts das Wort selbst ist - nicht die Bedeutung des Wortes, sondern sein rätselhaftes und prekäres Sein..." (Foucault 1995, S.369f.).

Gleichwohl sich Nietzsches Beschäftigung mit dem Inselthema weitgehend auf die Zeit der "Zarathustra"-Niederschrift konzentriert, reichen die Anfänge und Verweise in den nachgelassenen Aufzeichnungen darüber hinaus. Bereits in einem "Aus der Gesellschaft der Denker" betitelten Aphorismus der "Morgenröthe" (1881/ Nr.314) hat Nietzsche die Inselvorstellung beispielhaft evoziert: "Inmitten des Ozeans des Werdens wachen wir auf einem Inselchen, das nicht grösser als ein Nachen ist, auf, wir Abenteuerer und Wandervögel, und sehen uns hier eine kleine Weile um: so eilig und so neugierig wie möglich, denn wie schnell kann uns ein Wind verwehen oder eine Welle über das Inselchen hinwegspülen, sodass Nichts mehr von uns da ist! Aber hier, auf diesem kleinen Raume, finden wir andere Wandervögel und hören von früheren, - und so erleben wir eine köstliche Minute der Erkenntnis und des Errathens, unter fröhlichem Flügelschlagen und Gezwitscher mit einander und abenteuernd im Geiste hinaus auf den Ozean, nicht weniger stolz als er selber" (Nietzsche 1988, KSA 3, S.227).

Nietzsches kurze Szene verknüpft auf engstem Raum eine Reihe bekannter insularer Imagines und Denkfiguren: Zunächst klingt darin eine Reminiszenz auf das einsame, vom unendlichen Ozean des Seienden isolierte Subjekt an, mit dem das klassische Denken die Inselvorstellung liiert und der Moderne übermittelt hat. In der bedenkenlos leichtfüßigen Identifikation mit einem Nachen, den er noch dazu in einen "Ozean des Werdens" versetzt, übersetzt Nietzsche diese Subjektinsel indes unmittelbar auf das historische Paradigma der Moderne. Die beschworene "köstliche Minute der Erkenntnis und des Errathens", die der abenteuerliche Geist auf seiner Inseldorfahrt erfährt, steht schließlich in bester Tradition romantisch-intuitiver Welterfahrung und der von Schlegel proklamierten "fröhlichen Wissenschaft der Poesie". Ebenso macht sich das romantische Vorbild in der Gemeinschaft der versammelten "Abenteurer und Wandervögel" geltend, in der Nietzsche schon 1870 vorgebrachte Vision einer Philosopheninsel nachklingt, "auf der wir uns nicht mehr" - wie er dies dem Betrieb der Schulphilosophie unterstellt - "Wachs in die Ohren zu stopfen brauchen" (Nietzsche 1986, KGB 3, S.166).

Der dem Aphorismus über die "Gesellschaft der Denker" und seiner Inselmetapher im Denken Nietzsches zufallende Schlüsselwert wird durch den Schluß der "Morgenröthe" eigentlich evident, der ihn in der Metapher der "Luft-Schifffahrer des Geistes" aufgreift und überhöht. Nietzsche kommt dort auf die apostrophierten "Abenteurer und Wandervögel" zurück, um sie indes aus ihrer Inselfröhlichkeit auf- und in einen Raum des unentdeckten Anderen und der schillernden Fragezeichen zu scheuchen: "Andere Vögel werden weiter fliegen! Diese unsere Einsicht und Gläubigkeit fliegt mit ihnen um die Wette hinaus und hinauf, sie steigt geradewegs über unserm Haupte und über seiner Ohnmacht in die Höhe und sieht von dort aus in die Ferne, sieht die Schaaren viel mächtigerer Vögel, als wir sind, voraus, die dahin streben werden wohin wir strebten, und wo alles noch Meer, Meer, Meer ist! - Und wohin wollen wir denn? Wollen wir denn über das Meer? Wohin reisst uns dieses mächtige Gelüste, das uns mehr gilt als irgend eine Lust? Warum doch gerade in dieser Richtung, dorthin, wo bisher alle Sonnen der Menschheit untergegangen sind? Wird man vielleicht uns einstmals nachsagen, dass auch wir, nach Westen steuernd, ein Indien zu erreichen hofften, - dass aber unser Loos war, an der Unendlichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder? Oder? -" (Nietzsche 1988, KSA 3, S.331).

Das "Meer, Meer, Meer!" der ausklingenden "Morgenröthe" (mit seinem hörbar mitschwingenden "Mehr, Mehr, Mehr!") sollte sich in der Folge als Sprungbrett erweisen, über das Nietzsche in Richtung der "glückseligen Inseln" Zarathustras vorstößt. Mit dem Imperativ "Auf die Schiffe, ihr Philosophen!" wird schon in der "Fröhlichen Wissenschaft" (a.a.O. S.530) das Segel gesetzt und ein "Horizont des Unendlichen" in den Blick geholt: "Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, - mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schiffelein! sieh' dich vor!" (a.a.O. S.480). Mit Vorliebe in Genua vor Ort sieht sich Nietzsche in seinen die "Zarathustra"-Niederschrift vorbereitenden und begleitenden Notizen immer wieder als Kolumbus, der sein Unternehmen mit einer Metaphorik des "offenen Meeres" und der "mutigen" Fahrt "ins Blaue" verknüpft (vgl. Nietzsche 1988, KSA 10, S.12/20/53/108/588). Die Inselfahrt des zweiten "Zarathustra"-Buches entspringt genau dieser wiederholten kolumbischen Attitüde: "Dem Segel gleich, zitternd vor dem Unge- stüm des Geistes" geht darin Zarathustras "Weisheit über das Meer" (Nietzsche 1988, KSA 4, S.135).

Zarathustra und die glückseligen Inseln

Im Gleichnis auf die Kolumbusfahrt steht Nietzsches Projekt seines "Zarathustra" in bester Tradition der romantischen "Odyssee des Geistes" in ein lockendes "Land der Phantasie". Im emphatischen Bekenntnis zu allem triebhaft "Schaffenden, Zeugenden, Werdelustigen" (a.a.O. S.157) reklamiert Nietzsche die romantische Denkfigur einer schöpferischen "Verjüngung": "So liebe ich allein noch meiner Kinder Land, das unentdeckte, im fernsten Meere: nach ihm heisse ich meine Segel suchen und suchen", lautet die für das zweite Buch des "Zarathustra" (a.a.O. S.155) programmatische und in der Folge wieder und wieder gebrauchte Metapher (vgl. a.a.O. S.204/255/268/351).

Indes macht das dem "Zarathustra" II eingeschaltete "Grablied" die mitschwingende regressive Sehnsucht kenntlich, die dieses visionäre "Kinder-Land" speist und auf ein Elysion erinnerter Kindheit und Jugend zurückschließt: "Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame; dort sind auch die Gräber meiner Jugend: dahin will ich einen immergrünen Kranz des Lebens tragen" (a.a.O. S.142). Der in den nachgelassenen Aufzeichnungen übermittelte Entwurf der Sentenz hebt noch deutlicher die autobiographische Reflexion hervor, auf der Nietzsches Evokation eines verinselten "Kinder-Landes" gründet. Sie steht dort im Anschluß an die fragmentarische Notiz "Erlösung zu bringen" und wird mit der Bemerkung fortgesetzt: "Meiner Jugend gedachte ich heute ich gieng meine Gräberstraße auf Trümmern saß ich zwischen rothem Mohn und Gras - auf meinen eigenen Trümmern" und hiernach: "zur Insel der Abgeschiedenen fahrend auf schlafendem Meere" (Nietzsche 1988, KSA 10, S.366).

Im sinnbildlichen Netzwerk von Kindheit, Eros und Schöpfungsfertum findet schließlich auch die traditionelle Engführung von Insel- und Gartenvorstellungen ihren Platz: "Denn von Grund aus liebt man nur sein Kind und Werk; und wo grosse Liebe zu sich selber ist, da ist sie der Schwangerschaft Wahrzeichen: so fand ich's. Noch grünen mir meine Kinder in ihrem ersten Frühlinge, nahe beieinander stehend und gemeinsam von Winden geschüttelt, die Bäume meines Gartens und besten Erdreichs. Und wahrlich! Wo solche Bäume bei einander stehn, da sind glückselige Inseln! (Nietzsche 1988, KSA 4, S.204 - vgl. auch die Reflexion im "Zarathustra" IV: "Sprecht mir doch von meinen Gärten, von meinen glückseligen Inseln, von meiner neuen schönen Art, ... - was gäbe ich nicht hin, dass ich Eins hätte: diese Kinder, diese lebendige Pflanzung, diese Lebensbäume meines Willens und meiner höchsten Hoffnung"/ a.a.O. S.351). Der metaphorische Schauplatz des zweiten "Zarathustra" zeigt sich mithin in seinen wesentlichen Zügen durch eine romantisch vorgedachte Inselvorstellung programmiert. Als Spiegel- und Paßstelle zwischen Erinnerung und Zukunft, kindlicher Ursprungsinsel und kolumbischem Neuland stellen seine "glückseligen Inseln" eine symbolische Landschaft kreativer Selbstüberschreitung vor, wie sie Nietzsche mit dem Unternehmen seines "Zarathustra" ohnehin vorschwebt. Im präzisen Sinne ihrer romantischen Kodierung treffen sie sich schließlich mit einem transzendentalen Verlangen, welches dank seiner schöpferischen Verfassung die Insula fortunata einer zuendegebrachten Geschichte antizipiert: "Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch..." (a.a.O. S.109).

Wenn Nietzsche sein Sprachrohr Zarathustra mit Beginn des zweiten Buches über das Meer schickt und am symbolischen Ort einer modernen Wahrheitsschau plaziert, heißt das zuallererst, daß er als "Lehrer des Übermenschen" selbst zu einem numinosen "Über-Autor" avanciert. Kaum zufällig bekennt der im Engadin eingetroffene Nietzsche Ende Juni 1883 in einem Brief an Carl von Gersdorff seine Idee, sich "hier eine Art ideale Hundehütte zu bauen: ich meine, ein Holzhaus mit zwei Räumen; und zwar auf einer Halbinsel, die in den Silser See hineingeht" (Nietzsche 1986, KGB 6, S.386). Die Insel sentimentalität eines Jean-Jacques Rousseau läßt deutlich grüßen, während sein Verächter an den im Schreibrasch der folgenden drei Wochen niedergelegten zweiten "Zarathustra"-Band geht.

Der Inselkulisse, vor der Nietzsche den "Zarathustra" II inszeniert, ist das landschaftliche Spannungsfeld zwischen ihrem Engadiner Schöpfungsort und dem kolumbisch-maritimen Pathos ihres erklärten

Schauplatzes eingetragen. Das einleitende Kapitel "Das Kind mit dem Spiegel" verhilft dem Silser Bergsee mit einer sinnbildlichen Initialszene, sich auf das offene Meer Nietzscheanischer Sehnsucht zu öffnen: "Wohl ist ein See in mir, ein einsiedlerischer, selbstgenugsamer; aber mein Strom der Liebe reißt ihn mit sich hinab - zum Meere! ... bis ich die glückseligen Inseln finde" (Nietzsche 1988, KSA 4, S.106f.). Während der Autor Nietzsche sich in der montanen Verinselung von Sils-Maria seiner rauschhaften Sehnsucht hingibt, steigt sein Alter ego vom Berg herab, um "wie ein Schrei und eine Jauchzen über weite Meere" hinzufahren und die "glückseligen Inseln" zu finden, auf denen seine Freunde weilen (a.a.O. S.107). Noch einmal klingt die gesellige Gelehrtenrepublik der früheren Inselimaginationen an und verbindet sich dem sinnbildlichen Komplex von Sehnsucht und Süden, dessen Generalbaß das gesamte Zarathustra-Poem intoniert.

Die italienische Wahlheimat, in der Nietzsche von den neun Jahren zwischen 1880 und 1888 fast ganze acht verbracht hat, leiht dem imaginären Süden, in den er seinen Helden schickt, ihre Farben (vgl. Montinari 1988, S.305). Nietzsche selbst hat Ischia gelegentlich als Vorbild der "glückseligen Inseln" des "Zarathustra" II angegeben (Nietzsche 1986, KGB 6, S.429) und die Verortung seiner Inselsehnsucht im mediterranen Archipelagus in einem lyrischen Versuch des Folgejahres noch einmal beispielhaft illustriert: "Oh zög're nicht nach südlichen Geländen,/ Glücksel'gen Inseln, griechischem Nymphen-Spiel/ Des Schiffs Begierde hinzuwenden/ Kein Schiff fand je ein schöner Ziel..." (Nietzsche 1988, KSA 11, S.303). In der Schnittfläche romantisch-insularer und klassizistisch-südlicher Sehnsucht bringt sich der antike Topos der "Sonneninsel" in Erinnerung, der - wie oben gesehen - als wesentliche Schaltstelle mythischer und literarischer Inselvorstellungen gewirkt hat. Nicht zuletzt diese mythische Reminiszenz hat dazu beigetragen, daß der Schauplatz des zweiten "Zarathustra" auf die Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts maßgeblich gewirkt und insbesondere Autoren wie Benn und Jünger fasziniert und geprägt hat.

Dem im Spielraum zwischen "Kind" und "Übermensch" situierten biographischen und historischen Paradigma der "glückseligen Inseln" wird in der poetischen Durchführung des zweiten "Zarathustra"-Bandes derart eine geographische Nord-Süd-Achse korreliert, deren Vektor eine entschieden nach Süden wiesende "Sehnsucht" bestimmt. Im entsprechenden Pathos von Musik, Leben, Heiterkeit und Sinneslust ist das Klischee romantischer Italiensehnsucht zu vernehmen, aber auch Nietzsches Wertschätzung des "italiänischen Genius", der "bei weitem den freiesten und feinsten Gebrauch vom Entlehnten gemacht und hundert Mal mehr hinein gesteckt als herausgezogen: als der reichste Genius, der am meisten zu verschenken hatte" (Nietzsche 1988, KSA 12, S.341). Dank der darin eingelassenen "Sehnsucht" verlängert sich der von Zarathustra beschworene "Süden" indes weit über eine fixe Lokalisierung in der süditalienischen Inselwelt hinaus. Es sind allemal "südlichere Süden" und entsprechend "fernere Zukünfte" (Nietzsche 1988, KSA 4, S.186), die Nietzsche über das Medium seiner Zarathustra-Figur visitiert. Als Reflexion desselben hypertrophen Verlangens verschmilzt die Denkfigur eines sehnsuchterfüllten "Südens" schließlich und endlich mit dem prophetischen "Kinder-Land", in dem Nietzsche die romantische Inselvorstellung beerbt.

Man sieht hieraus einerseits, daß Nietzsches Vorstellung der "glückseligen Insel" unmittelbar in der romantischen Denkfigur der Insel als "symbolischer Landschaft" wurzelt und diese in Richtung einer "neuen Mythologie" weiter forciert. Zugleich wird deutlich, daß dieser Anschluß im Zusammenhang der "Zarathustra"-Komposition kein beiläufiger oder zufälliger ist, sondern daß Nietzsches Inselvorstellung - in der Duplizität ihrer historischen und geographischen, zyklischen und vektoriellen Orientierung - den Leitmotiven des "Zarathustra" - nämlich denen des "Übermenschen", der "ewigen Wiederkehr" und eines "großen Mittags" - unmittelbar korrespondiert. In der latenten Kreismetaphorik dieser Denkfiguren, auf die etwa A. Piper aufmerksam macht (Piper 1990, S.102ff.), können dieselben maßgeblichen Denkschemata wiedererkannt werden, die wir mit Blick auf die romantischen Inselimagines unter den Stichpunkten eines organisch-zyklischen Geschichtsbildes, einer absoluten Identität und einer perpetuierten Schöpfung hervorgehoben haben.

Nicht zuletzt ist die Nähe von Nietzsches Vision der "glückseligen Inseln" zu derjenigen von Heineses "Ardinghello" evident. Gleichwohl Nietzsche eine Heinse-Lektüre an keiner Stelle erwähnt (und sie ihm auch ansonsten nicht nachzuweisen ist), stehen sich Heinse und Nietzsche und deren Inselphantasien nicht nur in ihrer Italiensehnsucht, den Idealen des Dionysischen, Anti-Klerikalen und Kriegerischen sowie der radikalen Moralkritik und "artistischen Metaphysik" nahe. Auch Nietzsches "Übermensch" selbst wird - wenn auch nicht im "Ardinghello" und von der Rezeption weitgehend unbemerkt - in Heineses Proklamation eines "Megalopsychos" über weite Strecken antizipiert (vgl. Brecht 1911, S.63ff./ Baeumer 1966, S.104f.). Unabhängig davon, ob diese Indizien ausreichen, dahinter einen konkreten Einfluß auf den "Zarathustra"-Entwurf zu vermuten, bezeugen sie, daß es einunddieselbe epochale Denkfigur ist, die die "glückseligen Inseln" Heineses und Nietzsches miteinander verknüpft. Wenn man so will, zieht Nietzsche aus derselben Denkfigur, mit der Heineses Roman die moderne Inselphantasie vor der Schwellensituation des ausgehenden 18. Jahrhunderts angestoßen hat, 100 Jahre später die strukturelle Essenz.

Dies führt auf einen zusätzlichen, nicht weniger interessanten Aspekt, unter dem das Inselthema des zweiten "Zarathustra" betrachtet werden kann: das außerordentliche Augenmerk, das Nietzsche darin der Funktion von Dichtung einräumt, der er ein eigenes Kapitel unter der Überschrift "Von den Dichtern" gewidmet hat. Die signifikante Verknüpfung von poetischer Inselphantasie und poetologischer Reflexion im "Zarathustra" II kommt kaum zufällig und führt eine für Nietzsches Denken mustergültige Konstellation vor. Sie löst nicht nur geradezu vorbildlich die von Friedrich Schlegel erhobene Forderung einer "Poesie der Poesie" ein; sondern sie entdeckt dem modernen Denken darin auch das älteste und abgründigste Thema der literarischen Inselphantasie zurück, mit den Worten Nietzsches: die Frage nach "Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne".

Die gattungstheoretisch prekäre Stellung, die Nietzsches "Zarathustra" im Zwischenraum von praktischer Philosophie, messianischem Gründungstext und moderner Poesie behauptet, ist Nietzsche bewußt gewesen und wird von ihm regelrecht inszeniert. Nach der im Anschluß an das erste Buch spürbaren Verunsicherung über das eigene Wagnis ist der rauschhafte Vollzug des zweiten von einem neuen

Selbstbewußtsein geprägt: dem Selbstbewußtsein Nietzsches als Dichter, welches sich zuallererst in den poetischen Reflexionen manifestiert und zu einem metaphysischen Gestus auswächst. Der Dichter Nietzsche und der moralkritische Philosoph treffen sich in der Vorführung des fundamental Scheinbaren jeder Wahrheit und des fundamental schöpferischen Denkens, aus dem sie hervorgeht. Gerade indem sich Nietzsche zum Dichter bekennt, bezeugt er die paradoxe Botschaft seiner kritischen Philosophie: "Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zuviel lügen? - Aber auch Zarathustra ist ein Dichter" (Nietzsche 1988, KSA 4, S.163).

Über die Symbolik "fernerer Zukünfte" und "südlicherer Süden" hinaus sind Nietzsches glückseligen Inseln von hier aus als Bühnen einer paradoxen Rede konzipiert, die ihre eigene Behauptung in immer neuen Wendungen und Rösselsprüngen überholt. Dies wird bereits in der einleitenden Ankündigung der Inselfahrt beispielhaft und kann über den gesamten Verlauf des "Zarathustra" II verfolgt werden: "Wie ein Schrei und ein Jauchzen" - erklärt Zarathustra - will er "über weite Meere hinfahren, bis ich die glückseligen Inseln finde, wo meine Freunde weilen: -" um nach dem Gedankenstrich und Absatz kontrapunktisch fortzusetzen: "Und meine Feinde unter ihnen! ..." (a.a.O. S.107). Immer ist es zugleich und gerade das "Andere", auf das sich Zarathustra im Wettlauf mit seiner eigenen Rede kapriziert, bis ihm im Abschnitt "Von der Menschen-Klugheit" Flügel wachsen um "fortzuschweben in ferne Zukünfte": "In fernere Zukünfte, in südlichere Süden, als je ein Bildner träumte: dorthin, wo Götter sich aller Kleider schämen!// Aber verkleidet will ich *euch* sehn, ihr Nächsten und Mitmenschen, und gut geputzt, und eitel, und würdig als 'die Guten und Gerechten,' -/ Und verkleidet will ich selber unter euch sitzen - dass ich euch und mich *verkenne*: das ist nämlich meine letzte Menschenklugheit" (a.a.O. S.186 - Hervorhebungen von Nietzsche). Nach dem ursprünglichen Plan Nietzsches sollte das dritte Buch des "Zarathustra" mit dem "Untergang der glückseligen Inseln" beginnen (vgl. Nietzsche 1988, KSA 10, S.483/629) und darin ein weiteres (aus der literarischen Tradition wohlbekanntes) Exempel statuieren, daß "die Dichter zuviel lügen" und ein Zarathustra-Nietzsche eben darum stolz genug ist, ein Dichter zu sein.

Die an Homers Odysseus gemahnende Schlüsselsentenz von den "lügenden Dichtern" ist dem ganzen Unternehmen des "Zarathustra" II programmatisch eingeschrieben, wenn man so will, gibt Nietzsche darin so etwas wie eine "Feuerbachthese" seiner Philosophie. Sie führt auf jene Frage nach dem Ort und Subjekt des Sprechens zurück, die Foucault als Generalthema Nietzsches kenntlich gemacht und der Poesie und Poetik Mallarmés zugespielt hat. Und sie legt schließlich nahe, das zweite "Zarathustra"-Buch in eine literarische Traditionslinie einzureihen, die - angefangen von den Apologen der Odyssee über Iambulos, Lukian, Morus und Rabelais - die Frage nach "Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" am Thema der Inselphantasie beispielhaft buchstabiert.

Was das literarische Motiv der "glückseligen Inseln" Nietzsche über seine romantische Einschreibung hinaus empfiehlt, ist dessen evidente Scheinhaftigkeit, die es zu einem Spiegel des Poetischen selbst macht. Im eloquenten Spiel mit seiner eigenen Metapher verschiebt Nietzsche die Symbolfunktion der Inselvorstellung auf jenes schillernde Andere, das ihre Sinnzuschreibungen zugleich anstiftet und negiert. Wenn man so will, dekonstruiert und manifestiert er das messianische Potential der Inseln im selben

Atemzug: er degradiert es zur rhetorischen Floskel und adelt es gerade darin als Gleichnis eines äußersten Schöpferturns, das über den Antagonismus von Schein und Wahrheit triumphiert: "So warf ich Anker auf offenem Meere und sagte: 'hier sei einst die Insel des Übermenschen!'" (a.a.O. S.429).

Anschlüsse

Der Eindruck der "glückseligen Inseln" Nietzsches und Gauguins auf den Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts spiegelt sich in den Anschlüssen der literarischen und bildnerischen Avantgarde und einer ausufernden populären Inselfaszination gleichermaßen. In seinem Kielwasser ist seit 1900 ein regelrechter Boom literarischer Inselmotive zu verzeichnen, der in Deutschland vom lyrischen Symbolismus Georges, Dehmels oder Holz' bis auf eine Flut mit Robinson- und Atlantismotiven operierender Trivialromane (vgl. Reif 1975, S.75ff./ Frenzel 1992, S.398) reicht. Es genügt in diesem Zusammenhang an die 1899 von O.J. Bierbaum, A.W. Heymel und R.A. Schröder begründete deutsche Literatur- und Kunstzeitschrift "Die Insel" zu erinnern, aus der in der Folge der gleichnamige "Insel-Verlag" hervorgegangen ist (vgl. Schöffling 1981). Zur selben Zeit legt die expressionistische Gauguinrezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts - signifikant am Beispiel der Dresdner Künstlergruppe "Brücke" - Zeugnis davon ab, daß sie über die flächig-dekorativen Bildformeln und die Blickwendung auf den ästhetischen Wert der ozeanischen Stammeskunst hinaus das Inselthema selbst unmittelbar berührt.

Der nachhaltige Eindruck Gauguins auf den graphischen und Malstil der Dresdner Künstlergruppe um Heckel, Schmidt-Rottluff und Kirchner ist in einer Reihe unmittelbarer Anregungen manifest, so etwa an Erich Heckels Gemälde "Liegende" aus dem Jahr 1909, das motivisch von Gauguins "Der Geist der Toten wacht" inspiriert ist. Er macht sich darüberhinaus in der spezifischen Faszination ozeanischer Skulpturen, Kultobjekte und dekorativer Schnitzereien auf die Künstler, in den exotischen Dekorationen ihrer Dresdner Ateliers, im Kultus einer paradiesischen Erotik und des Nackten sowie in den bevorzugten minderjährigen Mädchenmodellen geltend. Nicht zuletzt in der insularen Verschmelzung von Existenz und Kunst, Mal- und Liebesakt ist Gauguin zu einem von der "Brücke" bis zum Pariser Surrealismus nachwirkenden Vorbild geworden. Die besondere Empfänglichkeit der Dresdner Künstlergruppe für die existentielle und künstlerische Botschaft Gauguins muß insofern wenig überraschen, als schon ihr metaphorische Name über seine romantischen Sinnstifter und Nietzsches "Zarathustra" in unmittelbarer Korrespondenz mit dem symbolischen Komplex der modernen Inselvorstellung steht. Auf die Referenz zu den von Kirchner im Dresdner Völkermuseum entdeckten und begeistert aufgenommenen Motiven von den Palau-Inseln stammender Hausbalken haben wir bereits verwiesen.

Die im Programm der "Brücke" von 1906 eingeforderte, nietzscheanisch inspirierte Gemeinschaft der "Schaffenden wie Genießenden" verlegt die "glückseligen Inseln" Zarathustras gleichsam aus Gauguins "Atelier in den Tropen" nach Mitteleuropa zurück. Die Bevorzugung von Inseln als sommerlichem Wohn- und Arbeitsort ist in diesem Zusammenhang von solcher Evidenz, daß sie kaum kommentiert werden muß. Von Moritzburg über die Ostseeinseln Alsen, Fehmarn und Hiddensee bis zur Halbinsel der

Kurischen Nehrung sind es immer wieder verinselte Schauplätze, auf denen die Künstler ihre Motive und eine suggestive Aura für deren bildnerische Umsetzung suchen. Dabei zögert Kirchner nicht, sogar vom "Südseereichtum" der Insel Fehmarn zu sprechen (Kirchner 1990, S.61). Die "Brücke"-Mitglieder Max Pechstein und Otto Müller haben Laurids Bruuns 1908 erschienenen Erfolgsroman "Van Zantens glückliche Zeit" illustriert, einen in der Tradition des Südseeexotismus des 19. Jahrhunderts stehenden (wie er im Untertitel heißt:) "Liebesroman von der Insel Pelli". Und sowohl Nolde als auch Pechstein haben es 1913/14 unternommen, jene "Gefilde der Seligen in Palau zu suchen" (Pechstein 1993, S.54), deren Kunde sie via Gauguin und die Sammlung des Dresdner Völkerkundemuseums erreichte.

Indes ist nicht zu übersehen und bezeichnend für das in Werk und Person Gauguins verkörperte Paradigma, daß der künstlerische Ertrag der Südseereisen Pechsteins und Noldes hinter dem Gauguins und der originellen expressionistischen Bildfindungen der "Brücke"-Gemeinschaft selbst gleichermaßen zurückbleibt. Pechsteins und Noldes Südseebilder vermögen in der Hauptsache nicht viel mehr als einen dekorativen Exotismus, der die inhärente Inselfaszination der künstlerischen Avantgarde auf das idyllische Klischee einer populären Sehnsucht reduziert. Die zunehmende Diskrepanz zwischen dem Anspruch formaler Avantgarde und einem Gauguin nacheifernden insularen Exotismus hat schließlich Henri Matisse gelegentlich seiner Tahiti-Reise von 1930 beispielhaft ausgesprochen. Matisse zeigt sich von Tahiti regelrecht enttäuscht, weil ihm vor lauter Inselglück keine schöpferische Herausforderung seiner Arbeit mehr übrigbleibt. Tahiti erscheint ihm als "ein zugleich herrliches und langweiliges Land". Seine Bäume erinnern ihn an "Zimmerpflanzen" und die Landschaft an die "Wohnungsüppigkeit" der eigenen Pariser Ateliers (zit. nach Metken 1989, S.15). Er bezeugt damit, daß die künstlerische Avantgarde das Versprechen der "glückseligen Inseln" in der Nachfolge Gauguins und Nietzsches ihrem messianischen Kunstbegriff übereignet und darin absorbiert hat. Die exotische Inselfandschaft selbst figuriert nurmehr als Abklatsch einer idealischen Bildlösung, während ihre wesentliche symbolische Einschreibung in die Ereignisfelder der Pariser Ateliers als erklärte Inseln einer autonomen Kunst fällt.

2. Inselmythen

Mit der Abnutzung und Auslagerung ihrer futuristischen Verheißung ist es in erster Linie der Bodensatz einer auratischen Ursprünglichkeit, auf den sich die Inselfsehnsucht der europäischen Zwischenkriegszeit versteigt. Die romantische Identifikation eines historischen "goldenen Zeitalters" mit dem einer glückseligen individuellen Kindheit, die der modernen Inselfvorstellung prägend mitgegeben ist, gerinnt dabei zur Formel eines insularen Lustprinzips, das vor allem eine im Zwischenraum von Freiheit, Exotik und Abenteuer angesiedelte Unterhaltungsliteratur bedient. Einer zunehmend selbstreflexiven Avantgarde bleibt das Inselmotiv als Spiegelszenerie ihres eigenen obskuren Verlangens und wird von dieser im Rückgriff auf die neuen psychoanalytischen und linguistischen Erklärungsmodelle de- bzw. rekonstruiert.

Bereits die seit der Jahrhundertwende wieder und wieder aufgelegten trivialen Robinson- und Atlantis-fiktionen werden wesentlich vom Schema einer exotischen Zivilisationsflucht gespeist, das zuallererst die Spielfläche einer kindlichen Glückseligkeit rekonstruiert. "Das heißt aber, daß ein in der Zivilisations-sphäre dem Kinde vorbehaltener Bewußtseinszustand und die daran geknüpften Wunschträume, die in Barries 'Peter Pan, dem Märchen vom Jungen der, nicht groß werden wollte' (1902), einen charakteristi-schen Niederschlag gefunden haben, als Möglichkeiten des erwachsenen Menschen gestaltet werden. Auch dem von der 'Sehnsucht nach der Ferne und Geborgenheit zugleich', nach der 'Sicherheit des Aben-teuers' (Bloch) bestimmten Wunschland des Kindes entspricht der Inselraum am besten" (Reif 1975, S.53).

Die Thesen der Psychoanalyse legitimieren in der Folge das Unterfangen, die Insel einer glückseligen Kindheit in Richtung eines pränatalen Ursprungsraumes zu verlängern, der die infantilen und erotischen Besetzungen der Inselphantasie in einem schlichten "Regressus ad uterum" suspendiert. Uterusförmige Buchten und labyrinthische Kratersysteme tragen der Insel einen plakativ weiblichen Symbolgehalt ein, der "bis in seine letzten exotisch-bizarren Ausformungen von einem mehr oder weniger expliziten Pan-erotismus durchdrungen und belebt" wird (a.a.O. S.61). Die exotische Erotik der Inselvorstellung fällt auf jene infantilen Sexualphantasien zurück, die ihr schon mit dem Vorbild Rousseaus in der Wiege liegen - und die die literarische Tradition - im Spielraum von Eichendorffs "Meerfahrt" bis zu Sacher-Masochs auf die Borromeischen Inseln verlegter "grausamer Probe" (Sacher-Masoch 1971, S.217ff) - über das ganze 19. Jahrhundert hinweg gepflegt hat. Gerhart Hauptmanns Roman mit dem selbstredenden Titel "Die Insel der großen Mutter" (1924), der den klassischen Schiffbruchstopos in den Dienst eines brachialen matriarchalischen Szenarios stellt, genügt als Paradebeispiel für die entsprechenden Stoß-richtungen der insularen Sexualphantasie der 20er Jahre.

Eine über die literarische Evokation hinausweisende Wirkung wird der symbolischen Gleichung von Insel und Weiblichkeit zur selben Zeit auf dem Weg der an die deutsche Jugendbewegung adressierten Mäd-chenliteratur zuteil. Die Jugendbücher von Gertrud Prellwitz ("Drude", 1922/24) und Lely Kempin ("Die heilige Insel", "Freude" und "Insel des Friedens", 1924) unterbreiten der Mädchengeneration ihrer Zeit in der Inselvorstellung ein sinnbildliches Identifikationsmodell. Als "pädagogische Provinz der Weiblich-keit" (Andresen 1997, S.153) bzw. "Hort für die fast heilige Reinheit in der Adoleszenz" (a.a.O. S.155) profilieren sie die Insel als weiblichen Rückzugsort auf dem Weg zu einer erfüllten Mutterschaft. Das von Kempins Romanen zum Symbol von Reinheit und Keuschheit erkorene lose weiße "Inselkleid" wird von der weiblichen Leserschaft dankbar aufgegriffen und avanciert in der Folge zur modischen Ikone der deutschen Jugendbewegung.

Den in der deutschen Literatur der Zwischenkriegszeit ambitioniertesten Versuch, der erotischen Konno-tation des Inselschauplatzes mit den Mitteln literarischer Modernität zu begegnen, hat Robert Musil in der geplanten Fortsetzung seines Romans "Der Mann ohne Eigenschaften" unternommen. Der auf eine Insel

vor der italienischen Küste verlegte Handlungsstrang ist aus den unvollendeten Entwürfen Musils eher zu erraten als zu erschließen. Dessenungeachtet hat Musil in seinen Notizen gerade die symbolische Funktion des Inselschauplatzes markant festgelegt. Dabei schließt er diesen an die dominante Thematik des Geschwisterinzests der Hauptfiguren Ulrich und Agathe, über die sein Roman einen modernen Zugriff auf das Mythologem göttlicher Androgynie sucht. In unmittelbarem Anschluß an die Zuspitzung und variantenreiche Durchspielung des Inzestthemas (deren italienische Kulisse bereits eine signifikante Meer- und Strandmetaphorik vermittelt) trifft Ulrich auf der Insel seine langjährige Freundin Clarisse, in der Musil eine Personifikation Nietzscheanischen Wahnsinns vorschwebt (vgl. Musil 1992, S.1775). Die Zusammenführung der im Verlauf des Romans profilierten wesentlichen Themen des Inzests, Ehebruchs und des schubweise zum Durchbruch gelangenden Wahnsinns Clarisse' markiert den Inselschauplatz als äußerstes topographisches Äquivalent von Musils literarischer Programmatik: als Zielpunkt einer "Reise an den Rand des Möglichen, die an den Gefahren des Unmöglichen und Unnatürlichen, ja des Abstoßenden vorbei, und vielleicht nicht immer vorbei führte, ein 'Grenzfall', wie das Ulrich später nannte" (a.a.O. S.761).

Der Ort der Handlung ist "eine kleine, dem Festland nah vorgelagerte Insel, die ein altes halb aufgelassenes Fort trug, und vor diese Insel geschoben lag noch eine riesige Sandbank mit Bäumen und Sträuchern, die wie eine große leere zweite Insel war, die ihnen" - d.h. den Helden Ulrich und Clarisse - "allein gehörte" (a.a.O. S.1740). "Ulrich taufte sie 'die Insel der Gesundheit', weil jeder Wahnsinnsanfall auf ihr hell erschien, auf ihrem dunklen Untergrund" (S.1376). Auf dem sinnbildlichen italienischen Schauplatz der "Insel der Gesundheit" begegnet die signifikante Erinnerung an Nietzsche-Zarathustra den ebenso deutlichen von Rousseaus St. Pierre und der (im "halb aufgelassenen Fort" schimmernden) "Burg des Kronos" auf der antiken "Insel der Seligen". Als "Gipfel" der dorthin verlagerten Handlung denkt sich Musil den Übergang von "sex. Erregung in das mystische Gefühl der verklärten Gottvereinigung, die fast vorstellungslos ist" (a.a.O. S.1383) und damit die Ein- und Auflösung einer von Ulrich schon im ersten Buch formulierten Symboltheorie des Menschen: Denn "nach Art jener Bakterienstämme, die etwas Organisches in zwei Teile spalten, zerlebt der Menschenstamm den ursprünglichen Lebenszustand des Gleichnisses in die feste Materie der Wirklichkeit und Wahrheit und in die glasige Atmosphäre von Ahnung, Glaube und Künstlichkeit" (a.a.O. S.582).

Der symbolischen Aufhebung des gespaltenen menschlichen Wesens in einem insularen "Hen kai pan" korrespondiert im Projekt Musils eine entsprechende Profilierung der Clarisse-Figur als "Hermaphrodit" und "Doppelwesen, das etwas Besonderes ausrichtet" (a.a.O. S.1380/1538). Bei seinen Entwürfen des hieran anschließenden orgiastisch-neumythischen Geschehens denkt Musil sogar an einen schließlichen Versuch von Clarisse, den Haupthelden des Romans zu ermorden (a.a.O. S.1755). Gleichzeitig und insbesondere wird dieses Szenario jedoch auf eine exemplarische Debatte des modernen Kunstbegriffs enggeführt.

Diese entzündet sich an auf der Insel aufgestellten Tafeln "auf denen zu lesen war, daß auf diesen Inseln das Zeichnen und Malen verboten sei" (a.a.O. S.1740f.). Das sinnbildliche Verbot überschreitend bedeckt

Clarisse den Sand der Insel mit Zeichnungen und Figuren - "alle gewöhnlich nur mit so wenig Linien angedeutet, daß sie nur den Eingeweihten verständlich waren, und eine zusammengepreßte Sprache darstellend, in der sich die Herzschräge aufeinanderstürzten" (a.a.O. S.1741). In den Zeichnungen stößt Ulrich auf dieselbe äußerste Fragestellung, für die der Schauplatz der Insel im Romankonzept Musils gleichnishaft steht: sie scheinen ihm der "Grund des menschlichen Lebens, eine ungeheure Angst vor irgendetwas, ja geradezu Unbestimmten zu sein" (a.a.O. S.1745) - ein letztes "unheimliches Geheimnis" (a.a.O. S.1750). Aber nicht nur das: "Es war auch die Mehrdeutigkeit. Etwas war ein Stein und bedeutete Anders" (wie der Romanheld in einer Vorstufe von Musils Niederschrift noch selbstredend heißt/ a.a.O. S.1742). Die "symbolische Landschaft" der Insel und deren von Clarisse' Kunst vorgestellte Reduplikation offerieren Anders/Ulrich auf dem (unausgeführten) Höhepunkt des Romans sein gesuchtes Spiegelbild, aber ein "anderes" Spiegelbild und in diesem das des "Anderen" selbst. In der Artikulation einer primordialen Heterotopie spielt Musil nicht nur mit dem (unmöglichen) Lösungswort seines Romanwerkes - (das, wenn man so will, dessen Scheitern antizipiert): er gibt darin auch die abstrakte äußerste Formel, die die Funktion der Insel als Poetikum (und vorzüglich im Komplex der literarischen Moderne) bestimmt.

Nicht umsonst beginnt Clarisse auf der Insel auch damit, "ihr Leben in Gedichten auszudrücken", wobei sie - parallel zum expressiven Minimalismus ihrer Zeichnungen - die "Eisenkleider" der die Sprache dominierenden Syntax zerstört (a.a.O. S.1753). "Der lodernde Wahnsinn Clarissens, in welchem (auf der 'Insel der Gesundheit') die Gehäuse der symbolischen Ordnungen und der Sprache in Flammen aufgehen, ist nicht als Wiederkehr des Verdrängten, sondern Einbruch des Heterogenen zu verstehen, das durch keine Dialektik der Vernunft mehr einzuholen ist... Die privatsprachlichen Signaturen, mit denen Clarisse die Insel wie mit einer enigmatischen Chiffreschrift überzieht, wiederholen die voraufklärerischen Konzepte vom Buch der Natur, von der Natursprache und der Signaturenlehre nunmehr in dem der nachauflärerischen Epoche entsprechenden Status: dem Wahnsinn mit seinen Verzweigungen in den exzessiven Alchemien der Sprache am äußersten Rand der Kunst, in der Avantgarde" (Böhme 1988, S.328f.). Die Heterotopie der Insel konvergiert der unmöglichen Rede einer modernen "Transzendentalpoesie", die Vision einer dionysischen "Insel der Vereinigung" dem paradoxen Ort einer sich selbstorganisierenden Sprache - mit Mallarmé/Jarry gesprochen: "ptyx".

Während Musil sich mit seinem gigantomanischen Romanprojekt einläßt, die Insel als literarischen Schauplatz zu de- und rekonstruieren (und daran scheitert), hat sein Wiener Kollege Robert Müller ihrer poetischen Faszination schon 1919 beispielhaft abgesagt. Im Anschluß an seinen Schlüsselroman unter dem doppelsinnigen Titel "Tropen" entzaubert er in seiner Novelle "Das Inselmädchen" mit einem unterkühlt-rationalistischen Erzählton die insulare Zuschreibung einer erotisch-exotischen Idylle. Dieselbe Einsicht in den prinzipiell illusionären Status des modernen Wunschraums, die sich Musil bemüht, in der Abstraktion ihrer Paradoxie noch einmal literarisch festzuhalten, ist Müller Grund genug, sie mit neusachlicher Nüchternheit kurzerhand zu verabschieden - mit dem paradoxen Umkehreffekt, daß er aus eben dieser Absage den Stoff für einen vollendeten Prosatext bezieht:

Der nordische Held von Müllers Novelle, der "Belgier Raoul de Donckhard", ist ein "mit Zustimmung der amerikanischen Regierung" (Müller 1994, S.16) auf eine melanesische Insel entsandter "Gendamerie-offizier", der nach Art heutiger "Blauhelmmissionen" im Konflikt zwischen aufständischen Eingeborenen und der portugiesischen Kolonialmacht vermitteln soll. Die Südseeinsel visitiert er vorzüglich mit seinem "Seeglas". In diesem zeigt sie sich "wie ein aufgeklapptes Gebiß auf einer Etagere; leer und scharf. Ein blauer Gaumen, unterwölbte sie die Muschel der Bucht. Raoul empfand Abscheu vor diesem Anblick" (a.a.O. S.5). Die in der Folge entsponnene Affäre des Protagonisten mit dem 14-jährigen Eingeborenemädchen Thli schildert die unmögliche Begegnung des geistbeladenen "Nordländers" (a.a.O. S.46) und "Mathematikernachkommen" (a.a.O. S.64) mit dem tropischen Urmenschen, der vor seiner Denkart "simpel" und (in erotischer Hinsicht) allenfalls als "ein kleines Ungeheuer" erscheint (a.a.O. S.47). Was von der Aura Gauguins und Nietzsches vielbeschworenem "Süden" vor einer derart desillusionierten Perspektive übrigbleibt, ist eine abstrakte "Idee" (a.a.O. S.6f.) - ein enttäuschter Mythos, der allerdings noch in seiner Negation von der schillernden Rede zeugt, die seine Faszinationsgeschichte orchestriert.

Happy End à la Benn

In herausragender Art und Weise hat sich Gottfried Benn über sein gesamtes Schaffen hinweg des Insel-schauplatzes bedient und ihn als Zuschreibungsort einer regressiven Sehnsucht bezeugt. Man übertreibt kaum, wenn man das Inselthema als ein schattenhaftes Zentralgestirn abhebt, um das sich seine Dichtung von ihren ersten Anfängen bis zur Spätzeit organisiert. Was Benn dabei aus dem regressiven Grundbaß der Zwischenkriegszeit exponiert, ist, daß sich seine unverhohlene "Inselsucht" (Benn 1968, Bd.2, S.364) nochmals radikal am modernen Schlüsselthema einer "Poesie der Poesie" mißt und in der Rückkunft darauf dessen prägende Inselfaszination zugleich dekonstruiert. Die Benns Inselthema unterziehende These lautet, wenn man so will, daß das von der Psychoanalyse aufgewiesene regressive Paradigma des Verlangens auf einer immanent symbolischen Operation gründet, deren Schauplatz mit demjenigen der Sprache schlechterdings zusammenfällt.

Ganz offenkundig stellen Benns Inseln ein obskures pränatales Triebziel vor, aber nicht einfach als gaukelnde Triebphantasie, sondern als symbolischen Ort, an dem die Aufhebung des Individuums mit einer Nichtung seiner Rede konvergiert. Wenn Benn die "glückseligen Inseln" noch einmal als jene "symbolische Landschaft" beim Wort nimmt, auf der die moderne Episteme ein paradoxes letztes und essentiell poetisches Wissen verortet, dann, um das "moderne Ich" darin von seiner paradoxen Aufgabe und Konstruktion zu erlösen. Indem er Nietzsche gleichsam radikal nietzscheanisch liest, hält er seinen "glückseligen Inseln" den Spiegel vor und schraubt ihren metaphorischen Überschuß auf dessen elementarste Formel zurück. Das uneinlösbare Verlangen der Sprache entsorgt sich sinnbildlich im Schoß einer dionysischen Bewußtlosigkeit, deren Verlust es - nach Benn - zuallererst entspringt.

Schon eines der frühesten publizierten Gedichte Benns überhaupt - "Gefilde der Unseligen" betitelt (1910) - bekennet dieses Credo einer insularen Erlösung, wenngleich der vitalistische Tonfall noch jene

zynisch-verkürzte Formelsprache vermissen läßt, die die Originalität der "postidyllischen" Lyrik Benns in der Folge ausmacht: "Satt bin ich meiner Inselfucht,/ des toten Grüns, der stummen Herden;/ ich will ein Ufer, eine Bucht, ein Hafen schöner Schiffe werden... Und alles will in fremdes Blut/ aufsteigen und ertrunken bleiben/ in eines andern Lebensglut,/ und nichts will in sich selber bleiben" (a.a.O. S.364). Als entindividualisierter und entgeistigter Wunschraum eines "Man wird gelebt" (Benn 1968, Bd.6, S.1476) illustriert die Inselforstellung von hier aus markant Benns Lyrik, darüberhinaus schimmert sie in Prosatexten und Szenen wie "Ithaka" (1914), "Die Insel", (1916) und "Das letzte Ich" (1921). Im "Schöpfungsschoß dämmernder Meere" (Benn 1968, Bd.1, S.62) situiert Benn einen zeitlosen "Südsee-traum", dessen ganze Botschaft ein rauschhaftes Selbstvergessen von Subjekt, Hirn und Sprache ist: ein finales Strandbild, das den hoffnungslos-abendländischen "Verknüpfungsdrang" (a.a.O. S.43) erlöst und mit dessen ultimativem "Schweigen" ein künftiges "Hören" erst und eigentlich möglich macht (a.a.O. S.66f.). Wo das Klischee idyllischen Inselglücks im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert sonst nur noch zur Formel von Reiseprospekten taugen mag, ist es Benn zum Happy End einer obsoleten Erkenntnisfunktion gerade plakativ genug: "Mit Kanu im Porte,/ Muschelgeld im Haus,/ sind erschöpft die Worte,/ ist die Handlung aus,/ Jagd noch auf Gazelle,/ Betel noch gesucht,/ ewig schlägt die Welle/ in die Blanchebucht" (a.a.O. S.66).

Auf die von Nietzsche kanonisierte Differenz von Dionysischem und Apollinischem rückgreifend reanimiert Benn die "südliche" Insel als Schauplatz eines quasi-"mythischen" Ursprungsszenarios, welches das "hyperboreische" Unternehmen abendländischer Wissenschaft und Kunst überschattet und einfängt. Vermittelt über einen gewissermaßen vorbewußten Begriff des Mythos geht er dabei noch hinter die Denkfigur einer insularen Ursprungsgestalt zurück. Als im Jenseits des Ursprungs und jeder darüber möglichen Rede funkelnde prähistorische Ganzheit wird die Insel zum Schauplatz einer kompletten Negation jedes empirischen und geistigen Verlangens - ihr Mythos nichtet sich in seinem eigenen Vergessen. Eine zeitlos selbstvergessene, die eigene Entdeckung und Erzählung annullierende Inselexistenz gaukelt die ultima ratio eines Nie-Gewesenen vor, in der sich jedes Kunst- und Wissenwollen aufhebt und beschließt. In seinem 1931 verfaßten Libretto des Oratoriums "Das Unaufhörliche" (Musik von Paul Hindemith) bringt Benn dies auf die schillernde Formel: "Wir Vertriebenen,/ wir Scheitelsunde,/ die sich nie in Traum und Rausch vergißt:/ manchmal werden wir davongetragen,/ hören wir/ von Meer- und Wandersagen,/ einer Insel, wie aus Schöpfungstagen,/ und die ohne das Bewußtsein ist" (Benn 1968, Bd.2, S.510).

Das irreduzible "Andere", daß die Imaginations- und Faszinationsgeschichte der Inselvorstellung seit ihren mythischen Anfängen gespeist hat, verselbständigt sich im Diskursfeld des 20. Jahrhunderts zu einer mehr und mehr abstrakten, vom phänomenalen Zusammenhang auf den strukturellen Kern verschobenen Denkfigur. Sein nicht rationalisierbarer und assimilierbarer Restbestand konserviert eine Sphäre des Numinosen, die der Inselvorstellung korrespondiert und sie zur Spiegelfläche gebraucht. Daß sich die reaktualisierte Forderung einer "neuen Mythologie" auf die Inselvorstellung immer wieder beispielhaft kapriziert hat, kann insofern nicht verwundern. Die Rückbindung der Inselvorstellung an einen modernistischen Begriff des "Mythischen", wie sie etwa die literarischen Werke Gottfried Benns, Ernst Jüngers und André Bretons manifestieren, birgt indes die Gefahr mißverstanden zu werden, wenn man ihre Terminologie übernimmt, ohne sie zu reflektieren.

Tatsächlich gründet die in der Inselthematik beispielhafte Aneignung des "Mythischen" durch die literarische Moderne auf einer mißverständlichen und über weite Strecken paradoxen Denkfigur, da sie sich gerade nicht auf eine gültige Ursprungserzählung bezieht, sondern umgekehrt auf einen Ort ihres Fehlens. Eben jenes unaussprechliche "Andere", an dem die etablierten Diskurse versagen, ist es, welches die Inseln u.a. Objekte einer "neuen Mythologie" immer aufs Neue zur Projektionsfläche eines künstlerischen Sendungsbewußtseins empfiehlt. Und es ist folglich der Mythos dieses "Anderen" selbst, den die moderne Literatur und Kunst verwaltet und nicht zuletzt in seiner insularen Zuschreibung beispielhaft erzählt. Indem die Vorstellung der unentdeckten Insel eine symbolische Figur fixiert, an der sich die historische Erzählung der Moderne von allemal denkbaren "anderen" scheidet, avanciert sie zum Hort eines imaginären Potentials, welches das etablierte Wissen in Frage stellt und überschreitet. Das ungewußte "Andere", das jenseits jeder Überlieferung situiert und selbst von der verfügbaren mythischen allenfalls gestreift wird, bezeugt in seiner aufscheinenden Präsenz die fragile Konstruktion der Geschichte selbst und mithin die Möglichkeit, sie radikal anders zu denken und zu gestalten. Als vergessenes, verdrängtes, womöglich vorsprachliches Potential eines vollkommenen Genießens verbürgt der moderne Begriff des "Mythischen" eine per definitionem ungewußte Kapazität - ganz gleich, ob man diese mit Benn regressiv-nihilistisch zuendedenkt oder - mit den Surrealisten - nochmals messianisch-neuromantisch aktiviert. Das neumythologische Programm des Surrealismus erneuert das der Romantik (auf das es sich berufen kann und beruft/ vgl. Dischner 1979), indem es - gestützt auf den von Freud offengelegten Mechanismus des Unbewußten - seine Symbolfunktion einer Dynamik des "objektiven Zufalls" (Breton) anvertraut. In der Wette auf diesen schöpferischen "Zufall" proklamiert der surrealistische Poesie- und Kunstbegriff ein "symbolisches Denken" (Bataille), welches das romantische Kunstprojekt in eine alltägliche Kulturpraxis überführt. Das nietzscheanische "Über" (das der Begriff des "Sur"-realismus beerbt) fällt dabei einer intuitiv-poetischen Weltwahrnehmung zu, die sich selbst zu überraschen und derart dem verkappten "Anderen" auszuliefern vermag. Daß es auf solchen Traumpfaden von "neuen Inseln" nur so "wimmeln" muß (um mit Bretons Gewährsmann Novalis zu sprechen), ist leicht zu denken. "Neue Mythen entstehen

auf Schritt und Tritt", sagt Aragon im Vorwort seines "Paysan de Paris": "Wo der Mensch gelebt hat, setzt die Legende ein, ja dort, wo er lebt. Ich will mich nur noch mit diesen verachteten Wandlungen befassen. Das Lebensgefühl von heute ist morgen schon ein anderes. Eine Mythologie wird geknüpft und löst sich wieder auf. Es ist dies eine Wissenschaft vom Leben, an der nur jene beteiligt sind, die von ihr keine Ahnung haben" (Aragon 1985, S.13).

Ungeachtet eines derart ins Beliebige auswuchernden Bezugssystems "mythischer" Räume und Ereignisse stößt der konkret mythenverdächtige Komplex der Inselvorstellung im Kreis der Surrealisten auf ein sichtliches Interesse. Bereits die erste, in der von Roland Tual im März 1926 eröffneten "Galerie Surrealiste" unternommene Ausstellung bekundet unter dem Titel "Tableaux de Man Ray et objets des Îles" beispielhaft die Inselfaszination des Pariser Surrealismus. Neben den Bildern Man Rays präsentiert sie auf den Inseln Polynesiens und Melanesiens erworbene kultische und dekorative Objekte und trägt zu einer Hochkonjunktur von Südseekunst im Paris der beginnenden 30er Jahre bei. Allein 1930 werden in Paris drei große Ausstellungen von Südseekunst gezeigt (in den Galerien Pigalle, Mettler und de la Renaissance/ vgl. Peltier 1984, S.124). Die belgische Zeitschrift "Variétés" publiziert in ihrem 1929 erschienenen Sonderheft über den Surrealismus eine "surrealistische Weltkarte" (Abb.20), auf der nicht Europa, sondern die ozeanischen Inseln im Zentrum liegen. Doch bescheidet sich die surrealistische Begeisterung an den Inseln nicht in einer Neuauflage Gauguinscher Südseefaszination: Mit der feierlichen Erklärung Teneriffas zur "surrealistischen Insel" (zit. nach Klengel 1994, S.136) schafft Breton in der Folgezeit einen nachwirkenden "neuen Mythos", den später der spanische Maler und Dichter Eugenio Granell bis in die Karibik exportiert und in seiner 1951 auf Puerto Rico publizierten "Isla cofre mítico" erinnert.

Bretons Teneriffa-Begeisterung ist wesentlich durch die Gemälde des dorthier stammenden Malers Oscar Domínguez angeregt worden. Seinen Inselaufenthalt anlässlich der im Mai 1935 auf Teneriffa veranstalteten Surrealismus-Ausstellung hat Breton zum Thema eines Textes gemacht, den er 1936 zunächst (mit Illustrationen Max Ernsts) in der Zeitschrift "Minotaure" publizierte. Ein Jahr später hat er dieselbe Reiseimpression in seine das Projekt surrealistischer Dichtung (im besten Sinne einer "Poesie der Poesie") reflektierende Textcollage "L'Amour fou" (1937) übernommen. Eingespant in die Programmatik des schöpferischen "Zufalls" erscheint Teneriffa darin als symbolischer Schauplatz von Kunst, dessen "surrealistische" Natur die unbewußte Disposition des Künstlers gleichsam spiegelbildlich repräsentiert.

Vom Pico del Teide über die Insel blickend, erscheint Teneriffa Breton - der surrealistischen Vorliebe einer weiblichen Besetzung des "Anderen" frönend - als spiralförmige "Inselmuschel" (Breton 1994, S.87). Das im Anschluß hieran beschworene "Traumland" des Inselparks Orotava bringt die Dschungelphantasien des "Zöllners" Rousseau in Erinnerung und füllt diese mit einer archaischen Erotik: "Nie wieder wird sie uns ganz aus sich entlassen, diese Laubwelt des Goldenen Zeitalters. Orpheus ist hier durchgezogen, Tiger und Gazelle Seite an Seite hinter ihm drein. Die schweren Schlangen entrollen sich und hängen rings um die kreisförmige Bank, auf der wir uns niedergelassen haben, um das tiefe

Dämmern zu genießen, dem es um Mittag gelingt, sich mit dem hellen Tageslicht in den Garten zu teilen. Diese Bank, die sich um einen Baum von mehreren Metern Durchmesser hinzieht, möchte ich brennend gerne die Bank des Fiebers nennen... Als sähe man, am Grunde des Tages oder der Nacht, gleichviel, eine Art ungeheuren Vorraum, den Eingang zur Liebe, wie der Leib sie auszuüben wünschte ein für allemal" (a.a.O. S.92f.).

Die psychoanalytisch legitimierte Engführung von Eros und Kunst erlaubt es Breton, die romantische Formel der "Insel der Vereinigung" nochmals und exzessiv zu zelebrieren. Was bei Benn allemal im schimmernden Jenseits einer archaisch-entrückten Sehnsucht bleibt, leiht Bretons Phantasie einen dionysischen Wunschtraum, in dem er die mit Weiblichkeit geflutete Landschaft vor, um und unter ihm begattet: "Wunderbarer Teide, nimm mein Leben! Kreise unter diesen schimmernden Händen und laß all meine Hänge in ihren Farben spielen. Ich will mit dir nur ein einziges Wesen aus deinem Fleisch sein, aus dem Fleisch der Medusen, nur ein einziges Wesen: die Meduse in den Meeren der Begierde..." (a.a.O. S.121).

Bretons insulares Exerzitium seines "Amour fou" hebt im Kielwasser der Psychoanalyse noch einmal die wesenhaft erotische Konnotation hervor, die die moderne Inselphantasie beflügelt. Nicht zuletzt wird darin - wie auch in Musils Romanprojekt - die mythische Referenz der Inselimago auf eine ursprüngliche Androgynie erinnert. Anlässlich der mit Duchamp organisierten Ausstellung "First papers of Surrealism" (New York 1942) hat Breton dann auch diese zum surrealistischen "neuen Mythos" erklärt (vgl. Klengel 1994, S.56).

Meeresnester des Mythos

In Deutschland hat nach Benn insbesondere Ernst Jünger die Insel als Schauplatz einer "neuen Mythologie" ausgelotet und literarisch inszeniert. Dabei greift Jünger das Inselthema nicht nur in einer Vielzahl seiner literarischen Texte und essayistischen Reflexionen auf - auch seine eigene Reisetätigkeit bekundet eine regelrechte "Insel sucht", der Benns Wortprägung allemal ansteht. Bis ins höchste Alter standen immer wieder Inseln auf Jüngers Reiseprogrammen, über die des Mittelmeeres hinaus Madeira, die Kanaren, Island, Ceylon, Mauritius, die Seychellen, Taiwan, Japan, Indonesien und Malaysia. In seinem Reisetagebuch "Atlantische Fahrt" konstatiert er 1936 "beim Anblick von Inseln ... ein heimatliches, ein wiedererkennendes Gefühl" (Jünger 1982, Bd.6, S.113). Und beim Besuch der Seychellen empfängt er noch 1988 "eine Ahnung des Inselbehagens vor Cooks berühmten Entdeckungen" (Jünger 1995, S.281).

Als jene "alten Meeresnester, die nie aus dem Mythos herausgetreten sind" (Jünger 1980, Bd.16, S.328), geben die Inseln - gemäß Jüngers Begriff des Mythischen: - "eine Vorstellung von dem, was sich hinter den Pforten der Wahrnehmung verbergen könnte" (Jünger 1981, Bd.13, S.248) - sie sind Schwellenräume des Numinosen: "Wenn Sindbad vom Tigris aus durch den Persischen Golf und das Arabische Meer in den Indischen Ozean segelt, verläßt er die historische, ja selbst die mythische Welt. Hier beginnt das Reich der Träume, der eigensten Gestaltung; alles ist verboten und alles erlaubt. Der Seefahrer erschrickt

vor seinen Träumen, er triumphiert als ihr Erfinder, ihr Schöpfer über sie" (Jünger 1980, Bd.17, S.276). Die Inselerfahrung steht bei Jünger von hier der des Traumes und des Drogenszenarios nahe. In seinem Roman "Heliopolis" gibt es ein speziell für Drogenexperimente benutztes Kabinett, von dem gesagt wird, in ihm seien "alle Länder und unbekannten Inseln ... in die Tapete eingewebt" (Jünger 1980, Bd.16, S.266). Sie stellt aber auch ein adäquates Paradigma der Literatur, und insbesondere des Romans vor, der wie sie "im besten Falle Gleichnis werden kann": "Der Roman muß autark sein: das heißt, daß auf ihm der Leser wie auf einer Insel landet und dort alles findet, dessen er bedarf" (a.a.O. S.388). Man könnte bei einem oberflächlichen Blick meinen, daß Jüngers Inselmetaphorik derart eine auf das Paradigma subjektiver Einbildungskraft gegründete Imago restauriert, doch beweist seine auch biographisch dokumentierte "Inselnsucht", daß es umgekehrt gerade die landschaftliche Erfahrbarkeit der Inselwelt ist, die ihm eine adäquate Wirklichkeit seiner Drogen- und Schreiberfahrungen verbürgt.

In den futuristisch-klassizistischen Szenerien Jüngerscher Romane korrespondieren die Inselschauplätze einer Sphäre sowohl räumlicher als auch historischer Entrückung, wie sie sich etwa in den Inselkulissen von "Heliopolis" und deren umrauten "Hesperiden" beispielhaft artikuliert: "Jenseits der Hesperiden lagen die ungewissen Reiche, die wunderbaren Gründe, die keine Technik zwingt. Dort sprangen die Quellen des Reichtums, der Macht, geheimer Wissenschaft. Man drängte sich zu ihnen als zu den Dora-den der Neuen Welt. Und wenn die bunte Gesellschaft etwas einte, so war es der Geist des höheren Abenteuers, der in den Elementen Nahrung sucht" (a.a.O. S.38). In "Eumeswil" hat Jünger einen regel-rechten Exkurs über das Phänomen des Insularen eingeschoben (Jünger 1980, Bd.17, S.269ff.). Von der heroischen Romanfigur "Attila" heißt es zuvor, er liebe "die Inseln, die Wüsten, die Urwälder. Er hat, wie Ahasver, in Städten gewohnt, die im Feuer verglüht und deren Namen erloschen sind. Er kennt die Gren-zen, an denen Illusion und Realität einander aufheben" (a.a.O. S. 235).

Als gleichermaßen reale und illusionäre, erfahrbare und doch "mythische" Orte ordnen sich die Inseln derart einer Kategorie wortwörtlicher Grenzlandschaften zu, sie verkörpern "Festen am Rande des Nichts" (ebenda). Schon in dem unter dem Titel "Aus der goldenen Muschel" publizierten Tagebuch einer 1929 unternommenen Sizilienreise hat Jünger eindringlich die primäre Impression des Liminalen kenntlich gemacht, die die Insel als Schwellenraum eines gleichsam "mythischen" Anderen qualifiziert: "Die Insel ist ein Juwel, an dessen Fassung alle Mächte, die es je besaßen, ziseliert haben. Vor allem aber wirkt die Nähe Afrikas beherrschend ein - die reine Schwerkraft des fremden Kontinents, die mitarbeitet an der Landschaft wie die Schwerkraft des Mondes an der Meeresflut. In Pflanzen, Tieren und Gesteinen, in Panoramen und Perspektiven, in Gesten, Köpfen und Gesichtern der Menschen, in ihren Sitten, Formen und Werten drückt sich die afrikanische" - (in einer früheren Fassung: *äthiopische*) - "Vermählung aus, der Hauch der Wüsten und Oasen, der Bannkreis der großen Sonnenmacht" (Jünger 1982, Bd.6, S.93). Die phänomenologische Optik, mit der Jüngers im Zwischenraum von literarischer Fiktion und Essayistik pendelnder Schreibstil zuweilen besticht, rückt am sizilianischen Beispiel jene topographische und mor-phologische Disposition in den Blick, die die Insel einer "mythischen" Zuschreibung zuallererst emp-fiehlt. Der heterotopische Status im Zwischenraum der Kontinente und kulturellen Komplexe Europas

und Afrikas ist es, der Jünger auf Sizilien eine archaische "Schwerkraft" suggeriert und dieses auf den mythischen Schauplatz der "großen Sonnenmacht" verlängert. Hinter den kulturellen Kodierungen, die die Inselvorstellung (und nicht zuletzt Jüngers eigene Inselfaszination) geprägt haben und überfrachten, scheint jene phänomenale Verschiedenheit auf, aufgrund der sich die Imago der Insel ihrer vollständigen Rationalisierung sperrt und auf einem irreduzibel "Anderen" insistiert.

3. Heterotopien

Der Versuch, eine elementare Heterogenität zu denken, die sich dem Zugriff allemal "homogener" Diskurse verwehrt und von diesen folglich als undenkbares "Anderes" ausgeschlossen wird, hat eine über Foucaults Heterotopie-Begriff zurückreichende Tradition und kann den wesentlichen philosophischen Bemühungen des 20. Jahrhunderts zugerechnet werden. Er ist bereits an den zuletzt betrachteten literarischen Inselphantasien - vor allem in Musils Romanentwurf und dem surrealistischen Mythologiebegriff - sichtbar geworden. Bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang, daß auch einer der ersten maßgeblichen theoretischen Zugriffe auf diese Denkfigur - Victor Segalens unvollendeter Versuch, den Exotismus als eine "Ästhetik des Diversen" zu fassen - ganz unmittelbar durch den Eindruck Gauguins und seines Inseldaseins stimuliert ist.

Ästhetik des Diversen

Das "ungebrochene Glück" seines Aufenthalts auf Tahiti und den Marquesasinseln 1902/04, währenddem er seinen Essay "Gauguin in seiner letzten Umgebung" (Segalen 2001) verfaßt und sich gleichzeitig mit dem Werk Nietzsches auseinandergesetzt hat, ist der von Segalen selbst bezeichnete Ausgangspunkt, in dem seine Beschäftigung mit dem Phänomen des Exotismus wurzelt (Segalen 1994, S.76ff.). Wenngleich die nachgelassenen Fragmente seines theoretischen Projekts keine explizite Auseinandersetzung mit der Inselthematik beinhalten, ist die Referenz darauf schon aufgrund des biographischen Zusammenhangs und der prägenden Eindrücke Gauguins und Nietzsches schwerlich zu hintergehen. Von hier aus verwundert es nicht, wenn Segalens ausgreifender Versuch einer Wesensbestimmung des Exotismus sich unter der Hand als eine regelrechte Theorie der insularen Heterotopie gibt.

Unter dem Begriff des "Diversen" subsumiert Segalen "alles, was bisher als fremdartig, ungewöhnlich, unerwartet, überraschend, geheimnisvoll, verliebt, übermenschlich, heroisch, ja selbst als göttlich bezeichnet wurde, kurz all das, was anders ist; - das bedeutet, in jedem dieser Worte, den Anteil des wesentlich Diversen hervorzuheben, den es in sich birgt" (a.a.O. S.111). Die traditionelle Verwurzelung einer solchen Terminologie in dem von Schelling und Creuzer geprägten Symbolbegriff liegt auf der Hand - (sie läuft mit Creuzers oben zitierter Exegese des Symbolischen als eines In-sich-Verschiedenen,

aber auch "Natürlichen", "Ursprünglichen", "in seinem Ursprunge Dunkelen" und daher "Göttlichen" sogar in den wesentlichen Attributen zusammen). Vor diesem Hintergrund greift Segalens theoretisches Projekt über das Phänomen des "Exotismus", an dem es sich entzündet, weit hinaus. Es schließt den Versuch einer modernen Epistemologie ein und zeigt sich derart als Vorläufer eines "symbolischen Denkens", wie es insbesondere in Gestalt der von Bataille angestrebten "Heterologie" explizit wird und auf die strukturalistische und poststrukturalistische Theoriebildung gewirkt hat. Das "universelle" Gefühl des "Diversen" (a.a.O. S.94), das Segalen dem Phänomen des Exotismus abzieht, ist das moderne "Andere" par excellence, auch wenn Segalen selbst es lediglich als punctum saliens einer modernen Ästhetik definiert.

Seine zentrale These hat Segalen als Antwort auf Nietzsches Begriff des "Übermenschen" formuliert, den sie in einer ideologiekritischen Lesart dekonstruiert und aufhebt: "Akzeptieren wir die Definition seines Urhebers; seine Definitionen; daß der Mensch zum Übermenschen strebt ... Schön, aber das alles ist nur ein Aufbauschen und kein Entrinnen; ein Anwachsen ohne den am Ende unvergeßlichen Schock des Diversen" (a.a.O. S.101). Segalen erkennt Nietzsches "Übermensch" mithin als romantische Fluchtutopie, die darauf angelegt ist, eine realiter irreduzible Antinomie zwischen Eigenem und Fremden, "Menschlichen" und "Unmenschlichen" in einem fiktionalen Absolutum aufzulösen. In seinem antithetischen Ansatz wird das "Unmenschliche" demgegenüber auf einen "Exotismus des Göttlichen" zurückgeführt (a.a.O. S.101): "Sein wahrer Name ist das Andere. So wird es nicht zu einem Gott, sondern zu einem dem Denken inhärenten Akt" (a.a.O. S.102).

Eben dieses Andere - von dem Foucault in seiner Diskursanalyse der modernen Episteme sagen wird, daß es ein "Zwilling" des Menschen ist, "nicht von ihm geboren, nicht in ihm, sondern neben ihm und gleichzeitig in einer identischen Neuheit, in einer zufluchtlosen Dualität" (Foucault 1995, S.394) - macht Segalen zuallererst in der Faszination des "Exotischen" aus, die das moderne Lebensgefühl begleitet und bezeichnet. Die vordergründige Stoßrichtung seines theoretischen Unternehmens zielt folglich darauf ab, "den Exotismus von seinen 'geographischen' Konnotationen zu befreien" (Segalen 1994, S.38/41). Stattdessen will er die dahinterstehende Verschiedenheit - das "Diverse" - kenntlich machen, welches mit weiteren Kulturphänomenen und insbesondere dem sexuellen Dualismus strukturell korrespondiert: "Der Exotismus ist also nicht jener kaleidoskopische Zustand des Touristen oder des gewöhnlichen Zuschauers, sondern die lebhaft und neugierige Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß mit einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet... Der Exotismus ist also keine Anpassung; es ist also nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit" (a.a.O. S.44). Wiewohl Segalens Versuch über den Exotismus derart von der Intention bestimmt wird, diesen von einem touristischen Klischee abzulösen und als Ausdruck einer universellen Heterogenität zu denken, muß in unserem Zusammenhang gerade die wesentliche Berufung darauf umso bemerkenswerter erscheinen, noch dazu, da diese sich über Segalens eigenen Südseeaufenthalt und die wesentlichen Inspiratoren Nietzsche und Gauguin mit Brennpunkten der modernen Inselfaszination berührt. Es ist kaum zufällig

gerade die touristisch-exotische Sehnsucht der Moderne und ihr insularer Fixpunkt, an dem Segalens sein Denken des Verschiedenen in Szene setzt und dessen wesentliche Begriffe gewinnt. Die theoretische Ambition, das exotistische Phänomen "von seinen geographischen Konnotationen zu befreien", ändert nichts an dem hervorragenden Paradigma, dem Segalens Denkfigur - im Zwischenraum der Vorgaben Gauguins und Nietzsches - entspringt - und zu dem er sich im Begriff des "Exotismus" ausdrücklich bekennt: "Ich habe es vorgezogen, das Abenteuer zu wagen und jenes Wort zu bewahren, das mir trotz seiner Abgegriffenheit, grundsätzlich brauchbar erschien; aber ich habe versucht, es gründlich von seinen Schmarotzern zu befreien und ihm seinen ursprünglichen Wert und damit den Glanz seines Reizes wiederzugeben. Ich wage zu hoffen, daß es nach einer solchen Verjüngung, die verlockende Frische eines Neologismus besitzt, ohne jedoch dessen Säure und Schärfe anzunehmen" (a.a.O. S.94).

Segalens Exotismusbegriff zeichnet sich mithin gerade dadurch aus, daß er die populäre Südsee- und Inselfaszination und das Programm einer modernen Ästhetik gleichermaßen umschließt und gewissermaßen im Spiegel deren gemeinsamer Wurzel gegenseitig expliziert. So gesehen erinnert selbst der "kaleidoskopische Zustand" des gewöhnlichen modernen Touristen noch jene elementare Verschiedenheit, die Segalens als verdeckten Code der exotischen Sehnsucht identifiziert. Er holt, wenn man so will, auf der Ebene eines romantisch kodierten Unbewußten dieselbe primordiale Denkfigur ein, die eine davon abgezogene "Ästhetik des Diversen" rechtfertigt und bestimmt.

Man sieht, daß Segalens Exotismus-Konzept einerseits auf dem Boden der romantischen Konstruktion einer "symbolischen Landschaft" steht, die mit ihrer markanten Inselmetaphorik im selben Zwischenraum von exotischer Sehnsucht und einem modernen Kunstbegriff oszilliert. Andererseits geht es über diese hinaus, in dem es den Fokus von einer teleologischen Funktionalisierung auf die strukturelle Antinomie verschiebt und darin jene wesenhafte und unvereinbare Heterogenität sichtet, die das moderne Denken eines "Anderen" diktiert. Er schlägt damit einer Theoriebildung die Bresche, die - von den ethnologischen Studien Leiris' über Batailles "Heterologie" bis auf Deleuze' "Differenz und Wiederholung" - nachhaltig auf die philosophische Moderne des 20. Jahrhunderts gewirkt hat - und die nicht zuletzt in jenem Begriff der "Heterotopie" festgehalten ist, mit dem wir die Inselvorstellung einleitend gekennzeichnet und unserer Untersuchung präpariert haben. Wenn wir dabei fanden, daß Foucaults Begriff der "Heterotopie" und die Imago der Insel über weite Strecken als Doppelgänger erscheinen, bestärkt Segalens exotische Herleitung seiner "Ästhetik des Diversen" diese Konvergenz aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht.

Differenz und Wiederholung

Im Spielraum des von Segalens "Ästhetik des Diversen" und Foucaults Heterotopiebegriff abgesteckten Diskurszusammenhangs hat auch ein erst kürzlich publiziertes Manuskript von Gilles Deleuze aus den fünfziger Jahren seinen Platz, welches die Inselvorstellung seiner um die Denkfiguren von "Differenz" und "Wiederholung" organisierten Theoriebildung integriert. Deleuze sieht die exemplarische Heterotopie der Inselimago darin in der geologischen Unterscheidung "kontinentaler", d.h. von den Landmassen

abgetrifteter, und "ozeanischer", d.h. vulkanisch-ursprünglicher Inseln dupliziert: "Das ist eine wert volle Auskunft für die Imagination, da sie darin die Bestätigung dessen findet, was sie von anderer Seite schon wußte. Es ist nicht der einzige Fall, in dem die Wissenschaft die Mythologie materieller macht und umgekehrt die Mythologie die Wissenschaft mit mehr Leben erfüllt" (Deleuze 2003, S.10). Die evidente Gegensätzlichkeit der wirksamen Elementarkräfte, die sich in der Entstehungsgeschichte der Inseln gleichsam kreuzt und als beunruhigendes Paradigma eines ewigen Widerspruchs etabliert, verleiht der Insel aus der Perspektive Deleuze' einen Status, der auf den ersten Blick paradox und insofern "philosophisch normal vorkommen muß" (ebenda).

Die Insel überzeugt den Menschen derart von einem unberechenbaren Werden, das er zu seiner eigenen Beruhigung gern für "beendet (zumindest für beherrscht) hält" (ebenda). Ihre Existenz verkörpert die empirische "Negation einer solchen Sichtweise, einer solchen Anstrengung, einer solchen Überzeugung... Der Mensch kann nur dann auf einer Insel leben, wenn er vergißt, was sie repräsentiert. Die Inseln sind aus der Zeit vor dem Menschen und" - den Schluß von Foucaults "Les mots et les choses" vorwegnehmend -: "für die Zeit danach" (a.a.O. S.11). Aber sie sind auch - und gerade deswegen - das Double eines menschlichen Verlangens, das ihre - gemäß dem geologischen Erklärungsmuster - "doppelte Bewegung" wiederholt: "Es gab abgedriftete Inseln, aber die Insel ist auch das, wohin man trifft, und es gab ursprüngliche Inseln, aber die Insel ist auch der Ursprung, der radikale, absolute Ursprung. Trennung und Neuschöpfung schließen einander zweifellos nicht aus" (ebenda).

Als Spiegelfigur des menschlichen Verlangens und der konstitutiven Leerstelle, um die sich dieses entfaltet und seine Denkfiguren gruppiert, wird die Insel in der Lesart von Deleuze durch eine primordiale "Einsamkeit" charakterisiert. Dabei liegt ihm nichts ferner als die subjektivistische Gleichung eines insularen Robinson: "Ein langweiliger Roman ist kaum vorstellbar; traurig, mit anzusehen, daß Kinder ihn noch immer lesen. Robinsons Weltanschauung beruht ausschließlich auf dem Eigentum, noch nie hat man einen derart moralisierenden Eigentümer gesehen. An die Stelle der mythischen Neuerschaffung der Welt dank der einsamen Insel ist die Wiederherstellung des bürgerlichen Alltags auf der Basis eines Kapitals getreten" (a.a.O. S.14). Was die Inselfaszination in der Lesart von Deleuze vielmehr primär strukturiert, ist eine - mit dem Wort Blanchots - "solitude essentielle" (vgl. Blanchot 1984), eine "wesentliche Einsamkeit", die eher die der Insel als des Menschen ist, und die mithin auf eine epistemologische Dynamik von "Differenz und Wiederholung" verweist:

"Wenn es stimmt, daß die Bewegung des Menschen hin zur Insel und auf der Insel die Bewegung der Insel aus der Zeit vor dem Menschen wiederholt, dann können Menschen sie besetzen, und sie ist immer noch einsam, sogar noch einsamer, sofern sie nur genügend, d.h. absolut getrennt sind, genügend, d.h. absolut schöpferisch... Eine solche Bewegung durchbricht nur scheinbar die Einsamkeit der Insel, in Wahrheit wiederholt und verlängert sie den Plan, der sie als einsame Insel hervorbrachte; weit davon entfernt, sie zu kompromittieren, bringt er sie zur Vollendung, auf ihren Höhepunkt. Unter bestimmten Voraussetzungen, die ihn mit der Bewegung der Dinge selbst verbinden, durchbricht der Mensch nicht die Einöde, er sakralisiert sie" (a.a.O. S.11f.). Als das eigentliche "Geschöpf" der einsamen Insel entdeckt

sich folglich "die einsame Insel selbst", die sich durch den Menschen allenfalls "als einsam und menschenleer bewußt" wird (a.a.O. S.12). Aufgrund ihrer bloßen strukturellen Disposition stellt die Insel den prädestinierten Ort des Mythos vor, und avanciert - im Augenblick, da dieser nicht mehr verstanden wird - zum Schauplatz einer nachfolgenden Literatur (a.a.O. S.14).

Deleuze' kurzer Aufsatz schließt in der Feststellung einer dem Phänomen der Insel eigenen gleichsam vorursprünglichen, d.h. objektiv ungedeckten, rein symbolischen Qualität, die es zum Schauplatz einer schöpferischen Reflexion prädestiniert: "Die Idee eines zweiten Ursprungs verleiht der einsamen Insel ihren vollen Sinn, Überbleibsel der heiligen Insel in einer Welt, deren Neubeginn auf sich warten läßt. Im Ideal des Neubeginns liegt etwas, was dem Beginn selbst vorausgeht, was ihn aufgreift, um ihn zu vertiefen und zeitlich zurückzuverlegen. Die einsame Insel ist die Materie dieses Unvordenklichen oder Tiefen" (a.a.O. S.16f.). Man sieht, wie unmittelbar Deleuze im Paradigma der "einsamen Insel" eine heterotopische (und heterochronische) Verfassung in den Blick nimmt, die dem darauf gerichteten Denken die Aufgabe einer "Wiederholung" des Ursprünglichen stellt, ohne daß es dabei mehr vermochte, als den uneinholbaren Ursprung "zu vertiefen und zeitlich zurückzuverlegen". Denn wie die Inselvorstellung ist schließlich auch die Wiederholung als solche "in ihrem Wesen symbolisch" und "das Symbol, das Trugbild ist der Buchstabe der Wiederholung selbst" (Deleuze 1992, S.35).

Wie Segalens unvollendete "Ästhetik des Diversen" gibt Deleuze' insularer Probelauf seines Theoriemodells der "Differenz und Wiederholung" Zeugnis davon, daß die Inselvorstellung dem Denken des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus keineswegs nur eine Reihe effektvoller Metaphern leiht, sondern diesem (unter dem offenkundigen Eindruck von "Zarathustra" II) als Katalysator wesentlicher Denkfiguren sekundiert. Gerade die für das historisch-schöpferische Paradigma des modernen Denkens konstitutive Kategorie eines ungewußten, unausgesprochenen, unerreichten "Anderen" stößt in der Figur der Insel auf eine empirische Gleichung, die es erlaubt, deren vom kohärenten Diskurs verfehlte Positivität "symbolisch" zu plazieren und zu denken. Als essentiell heterotopischer und entsprechend "exotischer" Schauplatz empfiehlt sich die Insel zum Modellversuch eines von seinen eigenen Grenzen faszinierten und auf diese fixierten Denkens. Selbst wenn sich die romantische Vision einer "Insel der Vereinigung" dabei - im Reflex ihrer strukturellen Antinomie - als Figur des schlechthin Unvereinbaren offenbart, heißt das nichts anderes, als daß sie ihr uneinlösbares Versprechen noch in seiner negativen Letztbegründung reproduziert. Mit dem Wort des Prospero aus Shakespeares Inseldrama "Der Sturm" könnte gesagt werden, daß die Insel (wie der Mensch) "aus dem Stoff der Träume gemacht" ist (Temp.IV, 157): ihre paradoxe Topik spiegelt die des darauf gerichteten menschlichen Verlangens und verstrickt sich mit diesem zu einer wesentlich schimärischen und selbstreferentiellen Figur.

Die Feststellung der strukturellen und historischen Verflechtung der Inselfaszination der Moderne mit Denkkonzepten einer primordialen Verschiedenheit und Dynamik der Wiederholung rückt abschließend eine Problemzone in den Blick, die genau genommen auch das methodische Programm unserer Untersuchung unwillkürlich betrifft. Sie führt das theoretische Koordinatensystem, das sich uns in Foucaults Begriff der Heterotopie zum Wegweiser anbot, als Destillat eines selbstreflexiven modernen Denkens vor, das selbst maßgeblich von einer paradoxen Inselvorstellung angesteckt und infiltriert ist.

Unser Versuch, die Faszinationsgeschichte der Inselvorstellung und ihre Funktion im Denken der Moderne aus einer Beobachtung ihrer konstruktiven Diskurse abzuleiten und strukturell zu fassen, beschließt sich derart in einer zirkulären Denkfigur, die die Formeln einer insularen "Heterotopie" und eines darin beschlossenen "Anderen" in gewissem Sinne als Tautologien erscheinen läßt. Wenn man so will, finden wir uns in der Rolle eines Robinson wieder, der - im Bemühen, die Grenze des die moderne Inselfaszination bestimmenden Diskursfeldes abzuschreiten - schließlich und endlich auf seine eigenen Fußstapfen stößt. Die im Innenraum dieses Rundgangs extrapolierte Figur einer abstrakten "Verschiedenheit" erweist sich als Spiegel des der Inselvorstellung anhaftenden Faszinosums selbst. Als solche legt sie davon Zeugnis ab, daß der Insel noch als einer von allen tradierten Füllstoffen abgespeckten Struktur ein imaginärer Restbestand bleibt, der den Versuch seiner theoretischen Dekonstruktion übersteht.

Die Einsicht, daß sich das "Andere der Inseln" einem restlosen Zugriff aufgrund eben dieser zirkulären Rückkopplung entzieht, mag auf den ersten Blick enttäuschend erscheinen. Sie ist es insofern, als sie uns zu dem Eingeständnis nötigt, keine für eine analytische Erklärung der modernen Inselfaszination hinreichende positive Formel zu liefern, sondern allenfalls die negative eines (zumindest unter den Bedingungen eines "modernen" Wissens) uneinholbaren Rests. Doch bleibt uns der Trost, an dieser notwendigen Grenze unserer Untersuchung jene strukturelle Disposition einzusehen, welche die Inseln dem eminent "anderen" Wissensfeld verpflichtet, das die Moderne gleichsam in die Lücke ihrer epistemologischen Deckung plaziert: demjenigen der Kunst und der Literatur im besonderen. Wenn die Inselvorstellung dem Projekt moderner Kunst und Literatur über das Angebot ihrer tradierten Sujets hinaus ein Spiegelbild seines imaginären Ortes geliefert hat, dann weil der Schauplatz der Insel mit dem der Kunst in eben diesem unaussprechlichen "Anderen" zusammenkommt. Fern davon, nur Projektionsfläche einer tradierten Glückseligkeitsfiktion oder "tabula rasa" beliebiger Beschriftungen zu sein, markiert die Inselfaszination moderner Literatur, Kunst und Philosophie deren ureigenes Verlangen: eine opake und flüchtige Idylle ersten und letzten Wissens, die der umnebelte Quell einer unbeherrschbaren Sprache fortlaufend de- und rekonstruiert.

Im Zusammenhang seiner Reflexionen über das Werk Maurice Blanchots hat J. Derrida dieses heterotopische Destillat des Insularen dem kaum übersetzbaren französischen Begriff der "parages" angetragen (der gleichermaßen eine adlige Herkunft, ein Gewässer oder umgangssprachlich eine Gegend oder Nachbarschaft bezeichnen kann/ vgl. Derrida 1994, S.299): "Parages: Diesem einen Wort vertrauen wir an,

was die doppelte Bewegung der Annäherung und der Entfernung ganz nah oder aus der Ferne *situert* - diese Bewegung, oft der gleiche Schritt, auf einzigartige Weise geteilt, älter und jünger als er selbst, immer anders - am Rande (*bord*) des Ereignisses, wenn es geschieht *und* nicht geschieht, unendlich entfernt von der Annäherung an das andere Ufer... *Parages*: Dieser Name scheint, zumindest entsteht dieser Eindruck, allein aufzutauchen, um die Ökonomie von Themen und Sinn zu verzeichnen, zum Beispiel die Unentschiedenheit zwischen dem Nahen und dem Fernen, das Segelsetzen im Nebel angesichts dessen, was in der Nachbarschaft der Küste geschieht, die unmögliche und notwendige Kartographie eines Küstenstrichs, eine unberechenbare Topologie, die Phronomie des Nicht-Steuerbaren" (a.a.O. S.17f. - Hervorhebungen von Derrida).

Der verschwimmende Zwischenraum, in dem sich die analytischen und poetischen Grenzgänge an den Gestaden des "Anderen" zwei Jahrhunderte nach der romantischen Einschiffung treffen, bezeugt das imaginäre und symbolische Potential, das der Insel auch und gerade am erklärten Ausgang der Moderne verbleibt. Daß die Insel im Kielwasser der post- und neostrukturalistischen Debatten auch als literarisches Thema einen neuen Auftrieb erfährt, kann insofern nicht überraschen. Es genügt hier - mit Blick auf das allerletzte Jahrzehnt -, an die Großromane Umberto Eco ("Die Insel des vorigen Tages", 1995) und Raoul Schrott ("Tristan da Cunha", 2003) zu denken, die die insulare Heterotopie effektiv als literarischen Schauplatz inszenieren.

Eine bemerkenswerte, bisher nicht in deutscher Übersetzung vorliegende poetische Reflexion des (post-) modernen Inselthemas hat darüberhinaus der argentinische Schriftsteller Ricardo Piglia mit seinem 1992 erschienenen Roman "La ciudad ausente" ("Die fehlende Stadt") gegeben. In einer dem Romanverlauf eingeschalteten, weitgehend autonomen Fabel unter dem Titel "La isla" setzt Piglia die "symbolische Landschaft" der Insel präzise an der Stelle in Szene, wo ihre analytische Reflexion an der Aporie ihrer Begrifflichkeit versagt. Unserer Einsicht folgend, daß das "Andere der Inseln" in letzter Instanz ein hermetisches Objekt moderner Kunst und Literatur ist und bleibt, sei das letzte Wort darüber an dieser Stelle der poetischen Phantasie Piglias überlassen, d.h. der Fortsetzung der modernen Wissenschaft mit "anderen" Mitteln.

Die Insel

Der mysteriöse und anspielungsreiche Roman "La ciudad ausente" ist als ein Roman über den Roman und Hommage an den Schriftsteller Macedonio Fernández zu verstehen, welcher die literarische Moderne Argentiniens und nicht zuletzt das Frühwerk Borges' maßgeblich inspiriert hat. In seinem Mittelpunkt steht eine dem Dichter sowie einem obskuren Erfinder namens Russo zugeschriebene Maschine, die nach dem Vorbild eines Perpetuum mobile poetische Fiktionen produziert und darin Realität und Phantasmagorie zu einem unlösbaren Knoten verwirrt. Die der Erzählung an zentraler Stelle eingeschaltete Insel-fama (die sich auf den fingierten Bericht eines "Boas" beruft) beschreibt den Schauplatz einer fluktuierenden, ihren eigenen Sinn permanent aufhebenden und reproduzierenden Sprache. Sie kann ebenso gut als

gleichnishafte Parabel auf die ominöse "Máquina de Macedonio" gelesen werden wie als ein von dieser selbst verfaßtes Elaborat und steht als Sinnbild eines anarchistisch-surrealistischen Credo von Literatur, das Piglia mit der Figur Fernandez' beispielhaft verknüpft.

Die Sprache auf der von Piglia beschriebenen Insel "verändert sich in unregelmäßigen Zyklen, in deren Verlauf sich eine Vielzahl der bekannten Sprachen reproduziert... Die Einwohner sprechen und verstehen augenblicklich die neue Sprache und vergessen die, die ihr vorangegangen ist. Die Sprachen, die identifiziert werden konnten, sind Englisch, Deutsch, Dänisch, Spanisch, Norwegisch, Italienisch, Französisch, Griechisch, Sanskrit, Gälisch, Lateinisch, Sächsisch, Russisch, Flämisches, Polnisch, Slowenisch, Ungarisch. Zwei der benutzten Sprachen sind unbekannt. Die Sprachen wechseln von einer zur nächsten, aber sie werden nicht als voneinander verschiedene begriffen, sondern als nachfolgende *Etappen* ein und derselben Sprache. Die Rhythmen sind variabel, manchmal dauert eine Sprache Wochen, manchmal einen Tag. Man erinnert sich an den Fall, daß sich eine Sprache über zwei Jahre unverändert erhielt. Danach ereigneten sich fünfzehn Modifikationen in zwölf Tagen. Wir haben die Texte sämtlicher Lieder vergessen, erklärte Berenson, bis auf die Melodien, so daß es unmöglich ist, ein Lied zu singen. Man sieht die Leute in den *Pubs* im Chor pfeifen wie schottische Gardisten, betrunken und fröhlich, mit den Bierkrügen den Rhythmus trommelnd, während sie sich vergeblich an einen zur Musik passenden Text zu erinnern suchen. Die Melodie überdauert, sie ist ein Wind, der die Insel seit ältester Zeit überquert, aber was ist das für eine Musik, zu der wir nicht singen können, sonnenabends in Humphry Chimpden Earwicker's Bar, wenn alle besoffen sind und vergessen haben, daß sie am Montag wieder arbeiten müssen.

Auf der Insel glaubt man, daß die Alten, die sterben, in ihren Enkeln wiedergeboren werden, aus diesem Grund können sich beide nicht leibhaftig zur selben Zeit begegnen. Wenn es dennoch vorkommt, daß ein Alter auf seinen Enkel trifft, muß er ihm, bevor er ihn anspricht, ein Geldstück geben. Auf diese Reinkarnationstheorie gründet man die historische Linguistik. Die Sprache ist, wie sie ist, weil sie in jeder Generation die Rückstände der Vergangenheit versammelt und die Erinnerung an sämtliche toten und verlorenen Sprachen erneuert, und wer diese Erbschaft empfängt, kann den Sinn nicht vergessen, den die Wörter in den Tagen der Vorfahren hatten. Die Erklärung ist einfach, aber löst die Probleme nicht, die die Wirklichkeit stellt.

Der unstete Charakter der Sprache bestimmt das Leben auf der Insel. Niemals weiß man, mit welchen Wörtern die bestehenden Dinge in Zukunft benannt sein werden. Manchmal kommen Briefe an, die mit Zeichen beschriftet sind, welche niemand mehr versteht. Manchmal sind ein Mann und eine Frau in einer Sprache leidenschaftliche Geliebte und in einer anderen Feinde oder kaum miteinander bekannt. Große Dichter hören auf es zu sein und werden zu nichts und sehen zu Lebzeiten andere Klassiker auftauchen (die ebenfalls vergessen werden). Alle Meisterwerke dauern solange wie die Sprache, in der sie geschrieben sind. Nur das Schweigen ist beständig, klar wie das Wasser, sich immer dasselbe.

Das Tagesgeschäft beginnt mit der Dämmerung, und wenn der Mond in diese hineinreicht, dringt das Geschrei der Jugendlichen schon vor dem Morgenrot von den Hängen. Beunruhigt durch die von Geistern bevölkerte Nacht rufen sie einander, um das mit dem Aufstieg der Sonne Kommende zu erraten und vorherzusagen. Die Tradition besagt, daß die Sprache sich in Vollmondnächten verändert, aber dies ist ein durch die Tatsachen widerlegter Glaube. Die wissenschaftliche Linguistik akzeptiert keinerlei Verknüpfung der Veränderungen der Sprache mit natürlichen Phänomenen wie etwa denen der Gezeiten oder des Windes. Dennoch halten die einfachen Leute an den alten Ritualen fest und warten in jeder Mondnacht auf das Erscheinen ihrer Muttersprache.

Die Vorstellung von etwas außerhalb Bestehendem ist auf der Insel unbekannt und die Kategorie des Fremden existiert nicht. ("Die Nation ist ein linguistisches Konzept".) Die Individuen gehören zu derjenigen Sprache, die bei ihrer Geburt gesprochen worden ist, doch niemand weiß, wann diese wiederkommen wird. "So taucht etwas in der Welt auf (erklärten sie Boas), das uns allen in der Kindheit schimmert und wo noch niemand gewesen ist: die Heimat." Der Raum wird in Relation auf den Fluß Liffey bestimmt, der die Insel von Nord nach Süd passiert. Doch ist Liffey auch der Name, welcher die Sprache bezeichnet und der Fluß Liffey meint alle Flüsse der Welt. Der Begriff der Grenze ist ein temporaler und wird konjugiert wie die Zeitformen des Verbs.

...

Die Linguistik ist die auf der Insel am weitesten fortgeschrittene Wissenschaft. Generationen von Wissenschaftlern haben am Projekt eines Wörterbuchs gearbeitet, das alle künftigen Varianten bekannter Wörter inkorporiert. Es müßte ein mehrsprachiges Lexikon darstellen, welches erlaubt, eine Sprache mit der anderen zu vergleichen. Man stelle sich (sagt Boas' Bericht) einen englischen Reisenden vor, der in einem fremden Land ankommt und in der Bahnhofshalle stehenbleibt, um - verloren inmitten der unbekannten Menge - in einem kleinen Taschenwörterbuch nach einem richtigen Ausdruck zu suchen. Aber eine Übersetzung ist unmöglich, weil allein der Sprachgebrauch den Sinn definiert, und auf der Insel beherrschen alle eine Sprache nach der anderen. Diejenigen, welche auf der Ausarbeitung des Wörterbuchs bestehen, erachten es geradezu für ein Handbuch der Wahrsagerei. Ein neues Buch der Wandlungen, verstanden (wie Boas es formuliert) als etymologisches Wörterbuch der Geschichte der künftigen Sprache.

...

Alle Versuche, eine künstliche Sprache zu erschaffen, scheiterten an einem temporalen Begriff der Struktur. Es war unmöglich, eine Sprache außerhalb derjenigen der Insel zu schaffen, weil sich niemand ein System von Zeichen *vorstellen konnte*, das ohne jede Veränderung besteht. Wenn $a+b$ *gleich* c ist, dient diese Gewißheit nur eine gewisse Zeit, weil im irregulären Zwischenraum zweier Sekunden a bereits $-a$

und die Gleichung eine andere ist. Die Evidenz reicht gerade so lange, wie ein Satz braucht, um formuliert zu werden. Schnell zu sein ist auf der Insel eine Kategorie der Wahrheit. Unter diesen Bedingungen erreichten die Linguisten der Beta-Area des Trinity College etwas, was unmöglich erscheint: sie fixierten den unsicheren Status der Wirklichkeit *annähernd* in einem logischen Paradigma. Sie definierten ein System von Zeichen, deren Bedeutung sich mit der Zeit ändert. D.h. sie erfanden eine Sprache, die demonstriert, wie die Welt ist, aber nicht erlaubt, diese zu benennen. Es ist uns gelungen, ein Feld der Vereinigung zu entwerfen, erklärten sie Boas, was nun nur noch fehlt, ist, daß die Wirklichkeit eine unserer Hypothesen der Sprache inkorporiert.

...

Ich habe erwähnt, daß die Überlieferung der Vorfahren von einer Zeit berichtet, in welcher die Sprache eine Ebene war, in der man sich ohne Überraschung bewegen konnte. Die Generationen, so versichern die Alten, erbten dieselben Namen für dieselben Dinge, und konnten die schriftlichen Dokumente in der Gewißheit hinterlassen, daß sie in künftigen Zeiten lesbar sein würden. Einige rezitieren (ohne es zu verstehen) ein Fragment jener Ursprache, das sich über die Dauer der Zeit erhalten hat. Boas berichtet, er habe diesen Text vortragen gehört, als handelte es sich um einen Witz von Betrunknen - derart, daß die Sprache schallend war und die Worte durch Gelächter und andere Ausdrücke abgebrochen wurden, von denen keiner mehr wußte, ob sie ein Bestandteil der ursprünglichen Bedeutung waren oder nicht. Nach Boas lautet das *Über die Schlange* betitelte Fragment wie folgt: 'Es begann die Zeit der großen Winde. Sie spürt, daß sie ihr das Gehirn herausreißen, und sagt, ihr Körper sei aus Röhren und elektrischen Verbindungen gemacht. Sie redet ohne Pause, manchmal singt sie auch, und sagt, daß sie meine Gedanken lesen kann, und sie bittet mich nur darum, sie nicht im Ufersand allein zu lassen. Sie sagt, daß sie Eva ist und Eva die Schlange, und das niemand sich im Verlauf der Jahrhunderte gewagt hat, diese reine Wahrheit zu sagen, und daß allein Maria Magdalena sie Christus sagte, ehe sie ihm die Füße wusch. Eva ist die Schlange, die ewige Veränderung, und Adam ist allein, ist immer allein gewesen. Sie sagt, daß Gott die Frau ist und Eva die Schlange. Daß der Baum des Guten und Bösen der Baum der Sprache ist. Im Augenblick, in dem sie den Apfel essen, beginnen sie zu sprechen. Dies sagt sie, wenn sie nicht singt'..."

(Piglia 1992, S.126ff., den Wortlaut des spanischen Originaltextes siehe im Anhang S.247ff.)

4. Ausblick: Morels Erfindung

Indem unsere Passage der Geschichte insularer Imagines und ihrer Faszination im verschlossenen Paradies einer ursprünglichen Sprache zu ihrem vorläufigen Schluß (und darin in gewisser Weise auf ihren Anfang zurück) kommt, bleibt die Frage, inwieweit die Inselvorstellung auch einem vom Szenario neuer Medien geprägten postmodernen Zeitalter zum Zuschreibungsort eines numinosen "Anderen" taugt. Ihre Beantwortung muß sich auf die Markierung erkennbarer Anschlußstellen beschränken, an denen die Faszination virtueller Räume die moderne Inselfsehnsucht beerbt. Die sich aufdrängende weiterführende Frage, ob und wie weit sich der epistemologische Ort einer solchen "postmodernen" Inselvorstellung von dem aufgezeigten modernen unterscheidet, erforderte eine medientheoretische Grundlegung, die unseren "archäologischen" Forschungsansatz sprengt und von daher außerhalb der Reichweite unserer Untersuchung bleibt.

Die der phantastischen Sprachinsel Ricardo Piglias eingeschriebene Genesis-Erzählung aus dem Mund einer von "Röhren" und "elektrischen Verbindungen" gespeisten "Eva" ist berede genug, die naheliegende Anschlußstelle moderner Insel- und Medienfaszination zu bezeichnen. Die darin beschworene Hardware einer obskuren Frau-Maschine ist nicht nur ein Double der im Mittelpunkt des Romans stehenden "Maschine Macedonios", sie setzt darüberhinaus eine literarische Tradition fort, die ihr Vorbild in einem mehr als ein halbes Jahrhundert älteren argentinischen Roman hat: Adolfo Bioy-Casares' meisterhafter Inselphantasie "La invención de Morel" ("Morels Erfindung"). Die von Borges in einem Nachwort als "vollkommen" gefeierte Fabel der Erzählung (Bioy-Casares 1975, S.178) stellt eine Insel vor, auf der eine gigantische kinematographische Maschinerie für die Illusion einer zweiten, sich zyklisch wiederholenden und unvergänglichen Realität sorgt. Ihr Erfinder bewerkstelligt es auf dem Weg einer raffiniert vorbereiteten Filmaufnahme - deren sämtliche Protagonisten in ihrer Folge ums Leben kommen - in der illusionären Wirklichkeit der Insel für alle Zeiten an der Seite der angebeteten Frau zu sein, deren Liebe ihm im realen Leben versagt blieb.

Bioy-Casares bereits 1940 erschienener Roman steht kaum zufällig in unmittelbarer Folge der Entdeckung der Insel als Filmschauplatz, wie sie sich in den an "Calon Arang" (1927) anschließenden Bali-Filmen (vgl. Vickers 1994, S.174ff.) und "Mutiny on the Bounty" (1935) seit dem Ende der zwanziger Jahre dokumentiert. Wodurch er indes noch den heutigen Leser besticht, ist seine geradezu prophetische Vorwegnahme einer interaktiven Medieninszenierung, die erst in einem seit den neunziger Jahren realisierten Cyber-Space und seinen Rollenspielen technologisch nachvollzogen worden ist. Mit "Morels Erfindung" läuft die literarische Inselphantasie in den Hafen einer virtuellen Landschaft ein, die sich in einem verschwimmenden Grenzgebiet von Realität und Illusion als gleichsam "andere Wirklichkeit" profiliert. Dem unsagbaren "Anderen", um das sich die moderne Inselfsehnsucht in einem vergeblichen Spiralgang gleichzeitiger Annäherung und Entfernung windet, tritt eine Erfahrungsdimension zur Seite, die ihr Triebobjekt ad hoc am Interface leiblicher und imaginärer Räume erfährt.

Man ist mithin versucht, dem Roman von Bioy-Casares in einer Geschichte der Inselphantasie einen vergleichbaren Paradigmenwechsel einzuräumen, wie wir ihn eingangs des 16. Jahrhunderts in Morus' "Utopia", ausgangs des 17. in Campanellas "Sonnenstaat" oder am Beginn der Moderne in der Figur Rousseaus formuliert fanden. Hierzu gehört, daß Bioy-Casares allein im Titel seines Romans ein gutes Stück Geschichte der literarischen Inselfiktion summiert: Über das erklärte Vorbild - Wells' skandalträchtige "Insel des Dr. Moreau" - führt die klangliche Assoziationskette des gängigen Namens "Morel" auf den umrätselten französischen Schriftsteller "Morelly" zurück, der als Verfasser des inselutopischen Prosagedichts "La Naufrage des îles flottantes ou La basiliade du célèbre Pilpail" (1753) und insbesondere des vielgelesenen "Code de la Nature" (1755) zu einem Wegweiser der rationalistischen Sozialutopien des 19. Jahrhunderts geworden ist. Daß schon die Zeitgenossen Morellys dessen Namen als Diminutiv von "More" gelesen (und dahinter ein Pseudonym Diderots vermutet) haben (vgl. Servier 1971, S.179), rückt die "Erfindung" des beinahe gleichnamigen Helden Bioy-Casares' als scharfsinnige Parabel auf die literarische Inselfiktion als solche ins Licht. Mit deren Einsetzung in eine Medieninszenierung eröffnet Bioy-Casares der klassischen Konstellation von Inselreden und Inselreisen, Landschaft und Autorschaft eine Lesart, die deren Vorzeichen gleichsam umkehrt: War es bis dato die offenkundige Realität der Inseln, die den daran geknüpften gesellschaftlichen Utopien, subjektiven Imaginationen und poetischen Schöpfungsszenarien die Rechtfertigung einer potentiellen Wirklichkeit lieh, ist es nunmehr die Realität des Imaginären selbst - genauer: die Reichweite seiner technischen Medien - die den insularen Schauplatz absteckt und als potentielle Entität definiert. Die Faszination der Insel wird zum Bestandteil einer Faszination der Maschine, die das daran geknüpfte Verlangen gleichermaßen bedient wie überhaupt produziert.

Nicht nur die schillernden Andichtungen und Images der Insula fortunata (die schon die barocke Theatermaschinerie zur Aufführung gebracht hat) werden mit "Morels Erfindung" in ein Zeitalter ihrer technischen Produzierbarkeit eingeholt, sondern präzise das unmögliche "Andere", das die "symbolische Landschaft" der Insel repräsentiert. Indem sich dieses als Funktion einer technischen Illusionsmaschine erweist, wird das auf die Insel gerichtete Verlangen an seinen Absender zurückadressiert und läuft gleichsam auf dem Möbiusband einer reduplizierten (subjektiven und technischen) Phantasmenproduktion hin und her. Das von Bioy-Casares' entworfene Szenario gipfelt folgerichtig darin, daß der in den Bannkreis von "Morels Erfindung" verschlagene Romanheld dessen Aufnahmemaschine reaktiviert, um selbst zum Bestandteil des insularen Endlosfilms zu werden. Die Dynamik von Inselreisen und -reden überschreibt sich - mit Virilios Wort - einem ihr entgegenkommenden "audiovisuellen Fahrzeug": "Ein Film zu werden, das scheint also unser gemeinsames Schicksal zu sein" (Virilio 1998, S.46).

Inwieweit das Szenario eines Medienzeitalters das von uns extrapolierte "Andere" der modernen Inselvorstellung indes tatsächlich aufhebt und überschreitet, ist selbst angesichts des weitgehenden Nachvollzugs von "Morels Erfindung" im real existierenden Cyber-Space schwerlich eindeutig zu sagen. Schließlich ist es gerade die exotistische Verfassung des modernen Verlangens, die die "symbolischen Landschaften" der kinematographischen und telematischen Illusionsmaschinen und ihre Vernetzungen diktiert.

Insofern wird das "Andere der Inseln" im Zugriff der neuen Medien durchaus nicht ausgeschaltet, sondern zunächst einmal reproduziert. Die Sehnsucht, "ein Film zu werden", erweist sich wie die, auf die Insel zu gelangen, als ewige Illusion. In gewisser Weise erinnern die glückseligen Projektionen einer elektronischen Unterhaltungsindustrie sogar die Theatralik barocker Inselfeste, die sich - wie oben gesehen - gleichermaßen an den Paradoxien obsolet gewordener Inselimagines entzündet hat. Wie die "verzauberten Inseln" der Madrider und Pariser Höfe die Leerstelle eines "irdischen Paradieses" mit einem selbstgebastelten "Goldenen Zeitalter" verfugten, bespielen die zeitgenössischen Bildschirme das uneinholbare "Andere" des modernen "Landes der Phantasie". Man ist mithin geneigt, dem beschlagnahmten Inselglück elektronischer Bilderwelten kein günstigeres Schicksal zu prophezeien als einer von ermächtigten Subjekten des 17. und 18. Jahrhunderts verwalteten paradiesischen Kompetenz.

Die Frage, ob ein vollendeter Cyber-Space vermochte, das "Andere" der modernen Inselfeilsucht zu assimilieren oder allemal nur eine Spielart deren uneinlösbarer Versprechungen bleibt, muß von daher ebenso offen bleiben wie die nach dem positiven Charakter dieses Anderen selbst. Ihre Beantwortung bedurfte eines Apparats, um den per se ungedachten und unaussprechlichen Rest der modernen Triebstruktur bei der Wurzel zu fassen, in dem die Inselvorstellung aufgehoben ist - eines Apparates, den wir nicht sehen und von dem wir schwerlich glauben, daß er ein schlichtes technisches Simulakrum ist.

Resümee

Unser Versuch, die Geschichte insularer Imagines und ihrer Faszination nicht aus dem Innenraum gattungsspezifischer Überlieferungen, sondern aus einer Ansicht ihrer jeweiligen epistemologischen Bedingungen herzuleiten, hat eine Reihe elementarer Strukturen sichtbar gemacht, dank derer Inselvorstellungen epochalen Denk- und Wissensordnungen korrespondieren. Diese ermöglichten es uns, die Konstruktion eines modernen Wunschraums nachzuzeichnen, der die Insel als "symbolische Landschaft" an den Horizont eines äußersten Wissens und Genießens setzt. Es zeigte sich, daß der Inselschauplatz dabei aufgrund seiner Faszinationsgeschichte und spezifischen Struktureigenschaften der Topologie eines hypothetischen "anderen" Raumes vorbildlich ist, auf den die moderne Episteme die Funktion einer autonomen Poesie und Kunst gründet.

Um diese gleichsam inhärente Inselfaszination des modernen Denkens und Wissens philologisch, ikonologisch und diskursanalytisch zu hinterfragen, unternahm es der erste Teil der Untersuchung, die Umrisse einer Topologie und Imagologie epochaler Inselvorstellungen zu zeichnen. Dabei wurde eine Reihe maßgeblicher Diskursverschiebungen kenntlich, die die Semantik, Funktion und epistemologische Bezugsetzung von Inselvorstellungen im historischen Verlauf transformiert und deren Imagines weitervermittelt haben. Als wesentliche archäologische Schichten, auf denen die moderne Inselfaszination aufruht, zeichneten sich im Fortgang der Untersuchung ab:

- 1.) die mythische Denkfigur einer "coincidentia oppositorum", der die Insel aufgrund ihrer elementaren Struktureigenschaften entgegenkommt, wobei sie sich insbesondere zum Schauplatz von Ursprungsszenarien qualifiziert;
- 2.) die vom Paradigma der Odyssee geprägte Funktionalisierung von Inseln in der antiken Literatur, die die mythischen Vorbilder (insbesondere das Mythologem einer "Sonneninsel") beerbt und sie vermittels einer Engführung von Inselreden und -reisen an den Horizont einer möglichen Literatur holt;
- 3.) die mittelalterliche Fusion der antiken Inselliteraturen mit Topographien eines irdischen Paradieses;
- 4.) deren Projektion auf Serien ähnlicher Landschaften, welche die Inselvorstellung in ein Netzwerk literarischer, bildkünstlerischer, architektonischer und gartenarchitektonischer sowie geographischer, sozialutopischer und allegorischer Übertragungen verspannt; und
- 5.) die von der höfischen Festkultur sowie literarischen und Bildprogrammen des 17. und 18. Jahrhunderts vollzogene Einsetzung dieser Aufladungen in eine repräsentative Beziehung von Inseln und Subjekten bzw. eine diese vermittelnde imaginäre und technische Kompetenz.

Der Anschluß der Moderne an diese historischen Prägungen und Transformationen der Inselvorstellung stellte sich zunächst in einer (auf das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts zu datierenden) Abkehr von einer auf die Spiegelbeziehung von Insel und Subjekt gegründeten Repräsentation dar. Als wesentlicher Modus dieses Paradigmenwechsels gab sich eine doppelte Besetzung der Inselvorstellung als eminent "symbolische" Figur einerseits und erfahrbare "Landschaft" andererseits zu erkennen, die sich auf die Dynamik eines ebenso realen wie uneinlösbaren Verlangens bezog. Hieran anschließende touristische, poetische,

bildnerische, existentielle sowie natur- und kunstphilosophische Programme profilierten die Insel als numinose "Insel der Vereinigung", d.h. als Zuschreibungsort eines äußersten Sprechens und Genießens, an dem das unerfüllbare Begehren auf symbolischer Ebene an sein versprochenes Triebziel gelangt. Als strukturelle Bezugsgrößen dieses "Anderen" der Insel konnten neben dem darauf gerichteten Verlangen insbesondere die Kategorien eines zu wiederholenden Ursprungs, einer Authentizität des Erlebten sowie eines Ungewußten bzw. Ungedachten bestimmt werden, auf denen die Wahrheitsfunktion modernen Denkens und Wissens maßgeblich insistiert. Deren abstrakte Reflexion führte schließlich auf den linguistischen Grenzwert eines "In-sich-Verschiedenen" - einer "Heterotopie" -, dem die Insel aufgrund ihres phänomenalen Erscheinungsbildes offenbar hervorragend entspricht.

Die von mythischen Anfängen bis auf die moderne Wissensordnung zu verfolgenden Funktionalisierungen rückten die Inselvorstellung als Paradebeispiel für noch scheinbar abstraktesten Denkfiguren innewohnende imaginäre Korrespondenzen in den Blick. Offenkundig schreibt die Figur der Insel einen die darauf gerichteten Diskurse überragenden symbolischen Überschuß vor, der sich über die Epochen und Wissenskonstellationen hinweg einer kulturellen Bearbeitung aufgedrängt und in deren Verlauf als numinose Entität profiliert hat. Die Faszinationsgeschichte der Inselvorstellungen legt derart beispielhaft von verkappten Erbschaften Zeugnis ab, die das moderne Wissen mit archaischen Bildgehalten und ihren historischen Kodierungen korreliert. Sie macht nicht zuletzt eine strukturelle Verwandtschaft vermeintlich "mythischer" und vermeintlich "rationaler" Erklärungsmuster geltend (wie sie uns angefangen von der Ontologie des Parmenides über die Inselmetaphern Kants, Schellings und Nietzsches bis auf neueste Theoriebildungen beispielhaft vor Augen stand).

In der Einsicht, daß das der Inselvorstellung eingeschriebene "Andere" infolgedessen nicht nur eine darüber mögliche Theoriebildung transzendiert, sondern auch die zu seiner Beschreibung verfügbare Terminologie besetzt und dadurch unscharf macht, kristallisierte der notwendige Grenzpunkt unserer Untersuchung. Indem diese sich angesichts ihrer unhintergehbaren Verstrickung in diese epistemologische Problematik gezwungen sah, ein in ihre Mittel hinein- und folglich darüberhinaus reichendes Objekt anzuerkennen, geriet sie - streng analytisch betrachtet - in Gefahr, ihre theoretischen Mittel und Bedingungen in Frage zu stellen. Wir setzen uns dieser Gefahr rückblickend im guten Gewissen aus, daß sie durchaus einen Gewinn bedeuten kann: nämlich den, mit dem Blick auf das Kulturphänomen von Inseln auch den für die Grenzen des modernen Wissenfeldes zu schärfen und damit einen Beitrag zur "Aufklärung von Aufklärung" zu leisten. Wenn es uns gelungen sein sollte, den Leser von einem solchen positiven Erkenntnisgewinn zu überzeugen, hätte unsere Forschungsarbeit ihren Anspruch nicht verfehlt, wiewohl sie mit dem Eingeständnis schließt, keine gültigere Wahrheit beanspruchen zu können, als sie einer immer schon zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Mythos und Wissen kursierenden Rede vom "Anderen der Inseln" gebührt.

Abbildungen

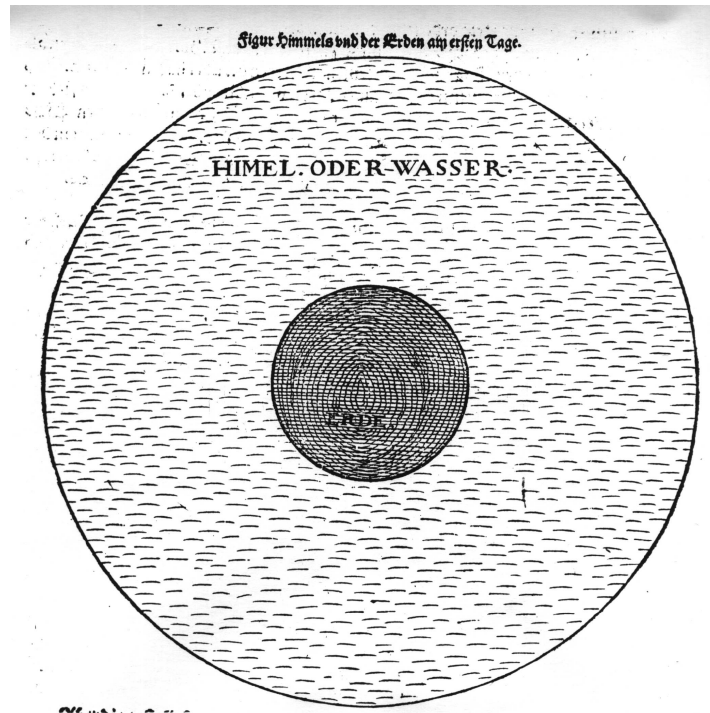


Abb. 1

Johann Rauw, Figur Himmels und der Erden am ersten Tage,
aus: ders., *Cosmographia*, 1597
(Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden)

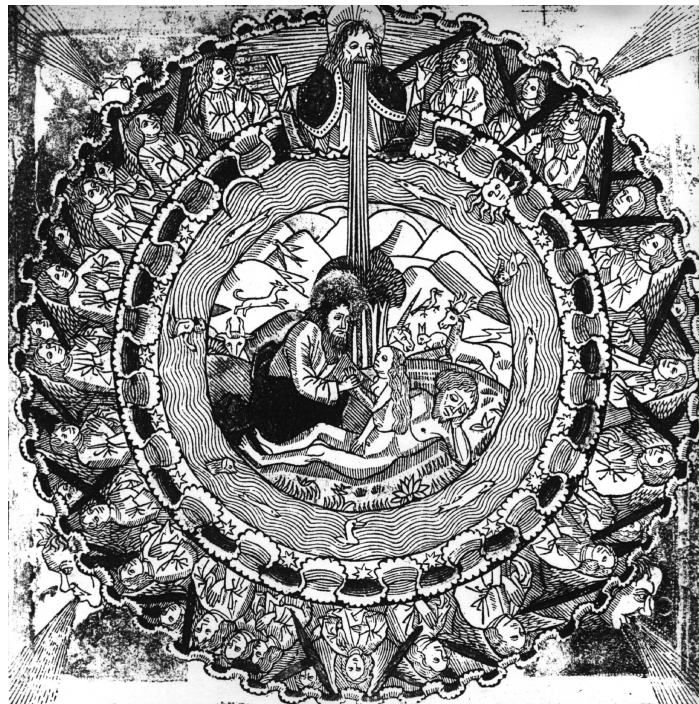


Abb. 2

Nürnberg Bible, Die Schöpfung, 1485
(Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden)



Abb. 3

Theodor de Bry, Kupferstich aus dem Reisebericht aus Amerika, um 1620
(Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek)

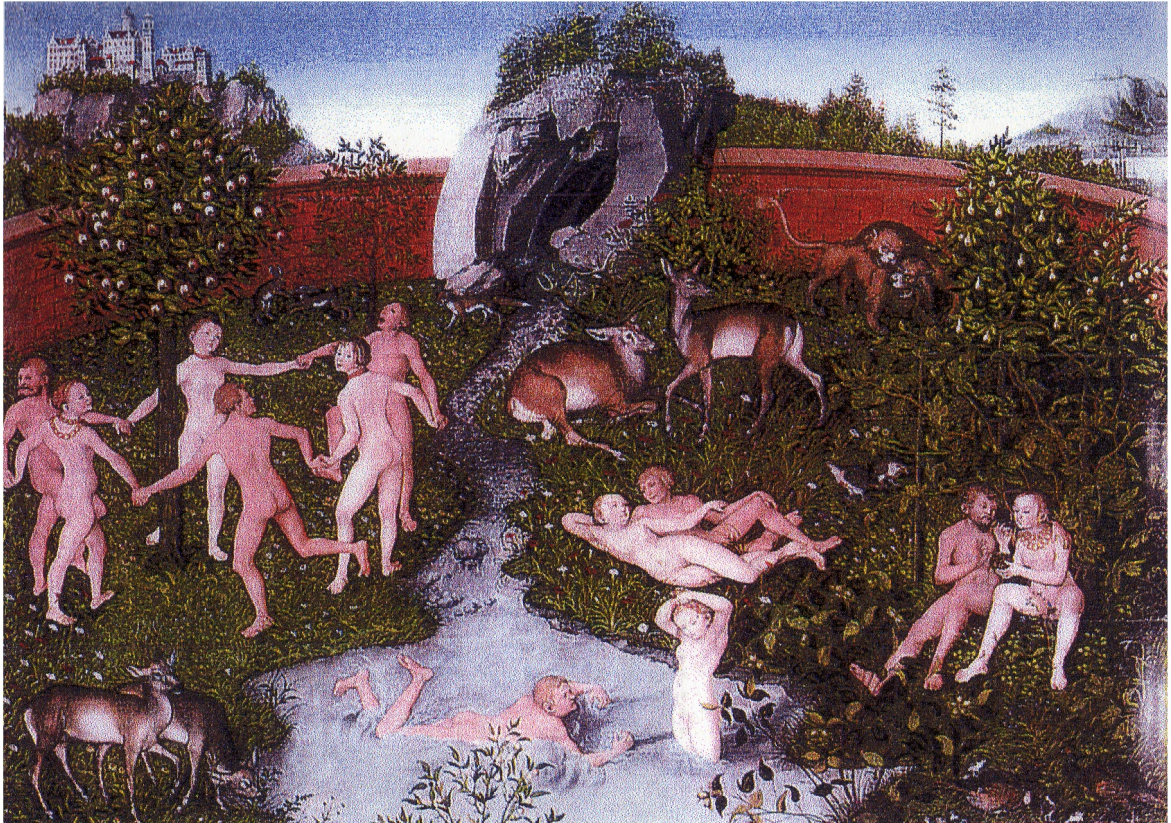


Abb. 4

Lucas Cranach d. Ä., Das goldene Zeitalter, um 1530
(Nasjonalgalleriet Oslo)

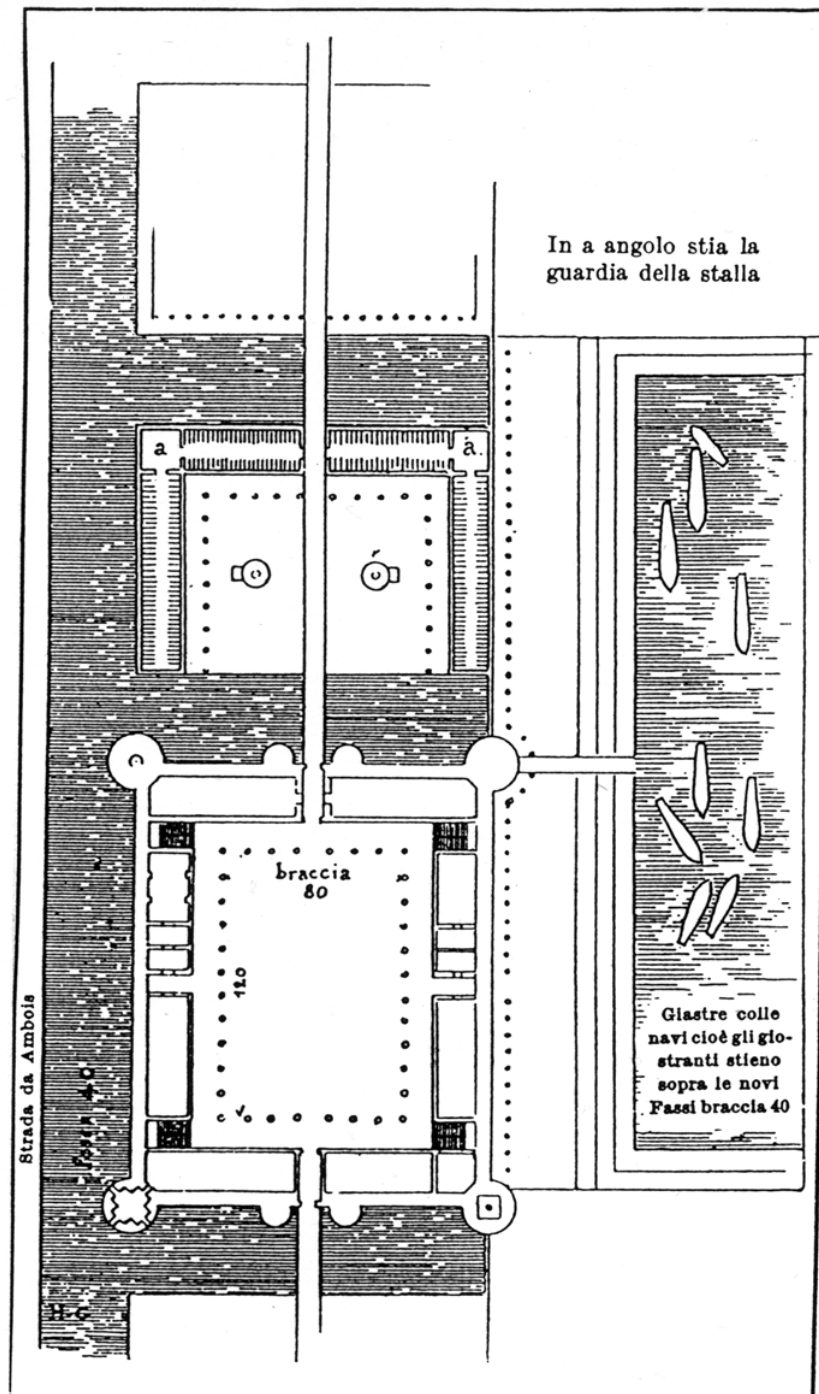


Abb. 5

Leonardo da Vinci, Entwurf für ein Inseßschloß in Amboise,
um 1520



Abb. 6

Alfonso Parisi, Die Insel der Alcina, Bühnenbildentwurf, 1628 (Ufficien Florenz)



Abb. 7

Matthäus Daniel Pöppelmann, Schloß Moritzburg bei Dresden, barocker Umbau eines Jagdhauses aus dem 16. Jahrhundert, 1723/33



Abb. 8

Antoine Watteau, Die Einschiffung nach Kythera, 1718/19

(Schloß Charlottenburg Berlin)



Abb. 9

Johann Wolfgang Goethe, Scheide Blick nach Italien, 1775
(Corpus der Goethezeichnungen I/Nr. 120)

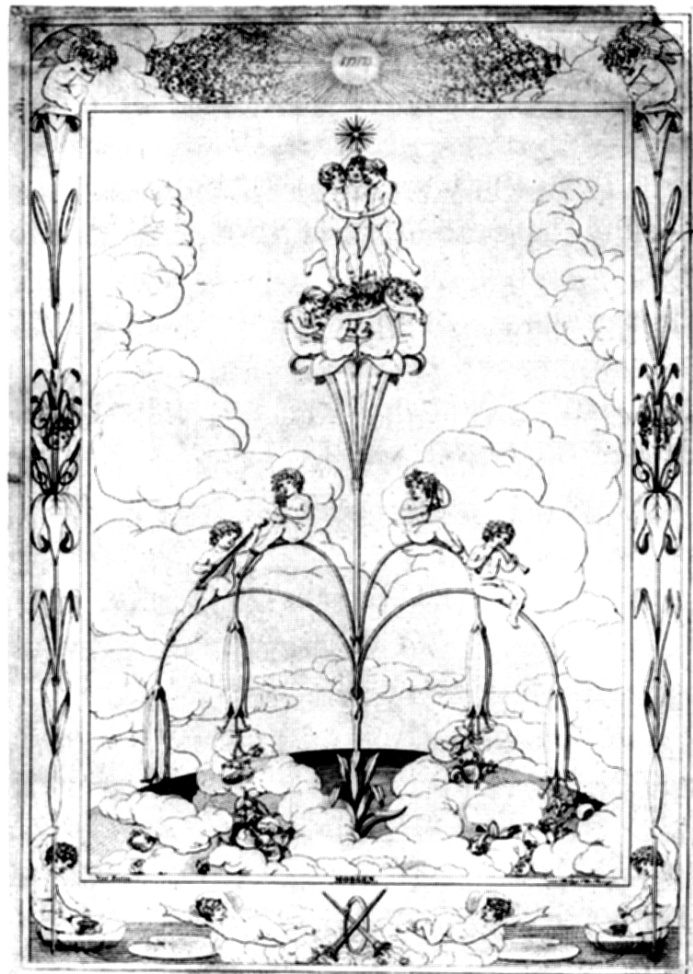


Abb. 10

Philipp Otto Runge, Der Morgen,
Kupferstich 1805/07

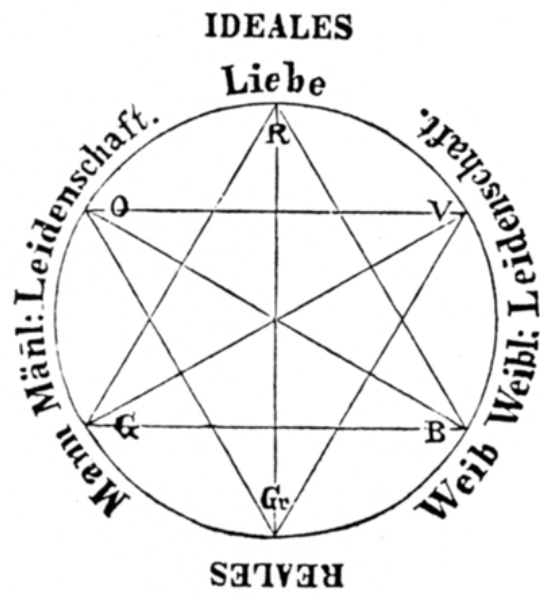


Abb. 11

Philipp Otto Runge, Ideales-Reales, 1809

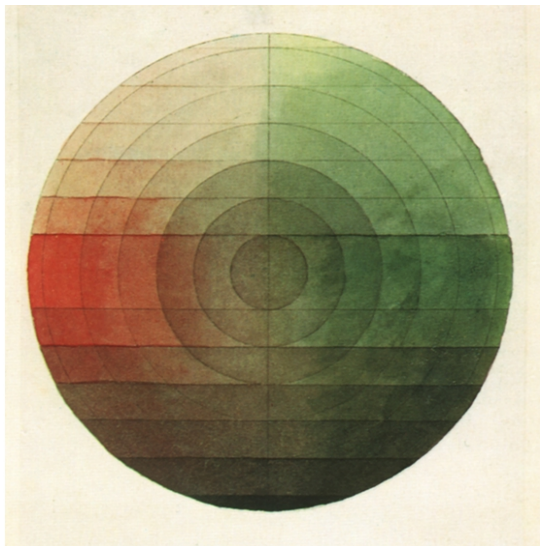


Abb. 12/13

Philipp Otto Runge, Schnitte durch die Farbenkugel,
1810



Abb. 14

Caspar David Friedrich, Blick zur Insel Vilm

Sepiazeichnung, um 1809



Abb. 15

Caspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen,

1810

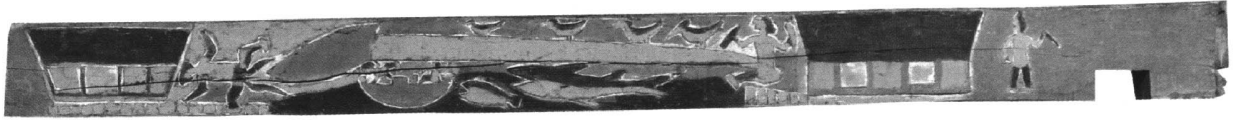


Abb. 16
Hausbalken aus Palau
(Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden)



Abb. 17
Erich Heckel, Der Weg zur Insel, Aquarell, 1910



Abb. 18

Henri-Edmond Cross, Die goldenen Inseln, 1891/92

(Musée d'Orsay Paris)



Abb. 19

Paul Gauguin, Der Tag Gottes, 1894
(Art Institute of Chicago)



Abb. 20

Surrealistische Weltkarte, aus: Variétés, 1929

Anhang:

Ricardo Piglia, La ciudad ausente

(Buenos Aires 1992, Auszug S.126ff.):

La isla

...

3

"El lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (registra Turnbull). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior. Los idiomas que se han podido identificar son el inglés, al alemán, el danés, el español, el noruego, el italiano, el francés, el griego, el sánscrito, el gaélico, el latín, el sajón, el ruso, el flamenco, el polaco, el esloveno, el húngaro. Dos de las lenguas usadas son desconocidas. Pasan de una a otra, pero no las pueden concebir como idiomas distintos, sino como *etapas* sucesivas de una lengua única." Los ritmos son variables, a veces un idioma permanece semanas, a veces un día. Se recuerda el caso de una lengua que se mantuvo quieta durante dos años. Después se sucedieron quince modificaciones en doce días. Habíamos olvidado las letras de todas las canciones, dijo Berenson, pero no la melodía, y no hubo modo de cantar una canción. Se veía a la gente en los *pubs* silbando a coro como guardias escoceses, todos borrachos y alegres, marcando el ritmo con las jarras de cerveza mientras buscaban en la memoria alguna letra que coincidiera con la música. La melodía persiste y es un aire que cruza la isla desde el principio de los tiempos, pero de qué nos sirve la música si no podemos cantar, un sábado a la noche, en el bar de Humphry Chimden Earwicker, cuando todos estamos borrachos y ya nos olvidamos de que el lunes hay que volver al trabajo.

4

En la isla se cree que los ancianos se encarnan, al morir, en los nietos, razón por la que no pueden encontrarse los dos vivos al mismo tiempo. Como ocurre a pesar de todo algunas veces, cuando un anciano se encuentra con su nieto, antes de poder hablar con él, debe darle una moneda. En esa teoría de las reencarnaciones se ha fundado la lingüística histórica. La lengua es como es, porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados. La explicación es simple pero no resuelve los problemas que plantea la realidad.

5

El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla. Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes. A veces llegan cartas escritas con signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos. Grandes poetas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas. Sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo.

La vida del día empieza al amanecer y si ha habido luna hasta el alba, los gritos de los jóvenes en la ladera pueden oírse ya antes de la aurora. Inquietos en la noche poblada de espíritus, se gritan unos a otros tratando de adivinar qué sucederá con el sol alto. La tradición dice que el lenguaje se modifica en las noches de luna llena, pero ésa es una creencia desmentida por los hechos. La lingüística científica no acepta ninguna relación entre los fenómenos naturales, como las mareas o los vientos y las mutaciones del lenguaje. Los hombres del pueblo siguen sin embargo acatando los viejos rituales y cada noche de luna esperan que llegue por fin la lengua de su madre.

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan a la patria según la lengua. ("La nación es un concepto lingüístico.") Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer, pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí. "Así surge en el mundo (le han dicho a Boas) algo que a todos se nos aparece en la infancia y donde todavía no ha estado nadie: la patria." Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa al lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo. El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo.

...

La lingüística es la ciencia más desarrollada en la isla. Durante generaciones los investigadores han trabajado en el proyecto de fijar un diccionario que incorpore las variantes futuras de las palabras conocidas. Necesitan fijar un léxico bilingüe que permita comparar una lengua con otra. Imagínese (dice el informe de Boas) a un viajero inglés que llega a un país extranjero y en el hall de la estación de ferrocarril, perdido en medio de una multitud desconocida, se detiene a revisar un pequeño diccionario de bolsillo buscando una expresión correcta. Pero la traducción es imposible, porque sólo el uso define el sentido y en la isla conocen siempre una lengua por vez. Los que persisten en la elaboración del diccionario lo consideran ya un manual de adivinación. Un nuevo Libro de las Mutaciones concebido, explicó Boas, como un diccionario etimológico que hace la historia del porvenir del lenguaje.

...

Todos los intentos de construir una lengua artificial se han visto perturbados por una experiencia temporal de la estructura. No han podido construir un lenguaje exterior al lenguaje de la isla, porque no *pueden imaginar* un sistema de signos que persista sin mutaciones. Si $a+b$ es igual a c , esa certidumbre sólo sirve un tiempo, porque en un espacio irregular de dos segundos ya a es $-a$ y la ecuación es otra. La evidencia vale lo que tarda una proposición en ser formulada. En la isla, ser rápido es una categoría de la verdad. En esas condiciones, los lingüistas del Area-Beta del Trinity College alcanzaron lo que parece imposible: *casi* fijan en un paradigma lógico la forma incierta de la realidad. Definieron un sistema de signos cuya notación se transforma con el tiempo. Es decir, inventaron un lenguaje que muestra cómo es el mundo, pero que no permite nombrarlo. Hemos logrado establecer un campo unificado, le han dicho a Boas, ahora sólo falta que la realidad incorpore al lenguaje alguna de nuestras hipótesis.

...

He dicho que la tradición dice que los antepasados hablan de un tiempo en el que la lengua era un llano por el que se podía andar sin sorpresa. Las generaciones, afirman los antiguos, heredaban los mismos nombres para las mismas cosas y podían legarse documentos escritos con la certeza de que todo lo que escribían sería legible en los tiempos futuros. Algunos repiten (sin comprenderlo) un fragmento de aquella lengua original que ha sobrevivido a lo largo de los años. Boas dice que los escuchó recitar ese texto como si fuera un chiste de borrachos, de modo que la vocalización era pastosa y las palabras estaban cortadas por risas y expresiones que nadie sabía ya si formaban o no parte del antiguo sentido. El fragmento llamado *Sobre la serpiente*, dice Boas que era así: "Empezó la época de los grandes vientos. Ella siente que le arrancan el cerebro y dice que su cuerpo está hecho de tubos y conexiones eléctricas. Habla sin parar y a veces canta y dice que me lee el pensamiento y sólo pide que yo esté cerca y que no la abandone en la arena. Dice que es Eva y que la serpiente es Eva y que nadie en los siglos de los siglos se ha atrevido a decir esa verdad tan pura y que sólo María Magdalena se lo dijo al Cristo antes de lavarle los pies. Eva es la serpiente, la mutación interminable, y Adán está solo, siempre ha estado solo. Dice que Dios es la mujer y que Eva es la serpiente. Que el árbol del bien y del mal es el árbol del lenguaje. Recién cuando se comen la manzana empiezan a hablar. Eso dice ella cuando no canta..."

Bibliographie

Andresen, Sabine, Mädchen und Frauen in der bürgerlichen Jugendbewegung, Neuwied/Kriftel/Berlin 1997

Apel, Friedmar, Die Kunst als Garten (Beiheft zum Euphorion, 20.*Heft*), Heidelberg 1983

Aragon, Louis, Pariser Landleben, Berlin 1985

Ariosto, Ludovico, Der rasende Roland (2 Bde.), München 1980

Assmann, Jan, Mäat. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten, München 1990

Auffarth, Christoph, Der drohende Untergang. "Schöpfung" in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches, Berlin/New York 1991

Bacon, Francis, The Advancement of Learning and New Atlantis, Oxford 1974

Baeumer, Max L., Heinse-Studien, Stuttgart 1966

Barbera, Sandro, Italienische Landschaften und künstlerischer Schein in Goethes Lehr- und Wanderjahren, in: Manger, Klaus (Hg.), Italienbeziehungen des klassischen Weimar, Tübingen 1997

Barck, Karlheinz (Hg.), Surrealismus in Paris 1919-1939, Leipzig 1986

Bark, Sabine, Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Das Thema des Sündenfalls in der altdeutschen Kunst (1495-1545), Frankfurt/M. 1994

Battafarano, Italo Michele, Genese und Metamorphose des Italienbildes in der deutschen Literatur der Neuzeit, in: ders. (Hg.), Italienische Reisen nach Italien, Trento 1988
ders., Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise, Bern 1999

Baudelaire, Charles, Sämtliche Werke und Briefe, 3.Bd., München 1975

Bauer, Hermann, Kunst und Utopie, Berlin 1965
ders., Wo liegt Kythera?, in: Probleme der Kunstwissenschaft, 2.Bd., Berlin 1966

Baumann, Hermann, Das doppelte Geschlecht, Berlin 1955

Beaurieu, Gaspard Guillard de, L'élève de la nature (3 Teile), Amsterdam 1771

Benn, Gottfried, Gesammelte Werke in acht Bänden, Wiesbaden 1968

Bernabò Brea, Maria, Die Terramaren in der Po-Ebene, in: Schlichtherle, Helmut (Hg.), Pfahlbauten rund um die Alpen, Stuttgart 1997

Bezzola, Reto R., Liebe und Abenteuer im höfischen Roman (Chrétien de Troyes), Reinbek b. Hamburg 1961
Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Berlin 1950

Bichler, Reinhold, Von der Insel der Seligen zu Platons Staat, Wien/Köln/Weimar 1995

Bioy-Casares, Adolfo, Morels Erfindung, München 1975

Bitterli, Urs, Die Wilden und die Zivilisierten, München 1991

Blanchot, Maurice, Die wesentliche Einsamkeit, Berlin 1984

Bloch, Ernst, Werkausgabe, Bd.5(1-3), Frankfurt/M. 1985

Blume, Bernhard, Die Insel als Symbol in der deutschen Literatur, in: Monatshefte, *Vol.XLI*, Madison/Wisconsin (May) 1949

Blumenberg, Hans, Höhlenausgänge, Frankfurt/M. 1989

Böhme, Hartmut, Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes Wilhelm Meister, Faust und Der Sammler und die Seinigen, in: Matussek, Peter (Hg.), Goethe und die Verzeitlichung der Natur, München 1988

ders., Natur und Subjekt, Frankfurt/M. 1988

Börner, Klaus H., Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie, Frankfurt/M. 1984

Böschenstein-Schäfer, Renate, Idylle, Stuttgart 1967

Bohrer, Karl Heinz, Der Lauf des Freitag, München 1973

Brecht, Walther, Heinse und der ästhetische Immoralismus, Berlin 1911

Breton, André, L'Amour fou, München 1994

Brugsch, Heinrich, Religion und Mythologie der Alten Ägypter, nach den Denkmälern bearbeitet, Leipzig 1891

Brunner, Horst, Die poetische Insel, Stuttgart 1967

Bruun, Laurids, Van Zantens glückliche Zeit. Ein Liebesroman von der Insel Pelli/ Van Zantens Insel der Verheißung, Berlin 1941

Buttlar, Adrian von, Der Landschaftsgarten, Köln 1989

Byron, George Gordon Noel Lord, Werke, 2.Bd., Berlin 1903

Campanella, Thomas, Der Sonnenstaat, Berlin 1955

Capelle, Wilhelm, Die Vorsokratiker, Stuttgart 1968

Carus, Carl Gustav, Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, Leipzig/Weimar 1982

Cassirer, Ernst, Goethe und die geschichtliche Welt, Hamburg 1995

Cervantes Saavedra, Miguel de, Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha (3 Bde.), Frankfurt/M. 1975

Chatelain, Martine, Berichte über Drogenkonsum im Alten und Neuen Testament, in: Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich, Köln 1981

Cholevius, Leo, Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1866

Creuzer, Friedrich, Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen, Leipzig/Darmstadt 1810/12 (4 Bde.)/ Neuauflage, 4.Teil, Leipzig/Darmstadt 1842

ders./ Gottfried Hermann, Briefe über Homer und Hesiodus vorzüglich über die Theogonie, Heidelberg 1818, Reprint: Schriften zum Symbolikstreit, hg. von Heike Mengers, Bd.I/1, Eschborn o.J.

Defoe, Daniel, Robinson Crusoe, Frankfurt/M. 1973

Deleuze, Gilles, Differenz und Wiederholung, München 1992
ders., Die einsame Insel, Frankfurt/M. 2003

Derrida, Jacques, Gestade, Wien 1994

Diderot, Denis, Philosophische Schriften, 2.Bd., Berlin 1961

Diodorus of Sicily (in 12 Bdn.), Bd.II/III, London 1979/93

- Dischner, Gisela, "Poesie = Gemütherregungskunst". Frühromantik und Surrealismus, in: dies./ Richard Faber (Hg.), Romantische Utopie - Utopische Romantik, Hildesheim 1979
- Doren, Alfred, Wunschräume und Wunschzeiten, in: Neusüss, Anselm (Hg.), Utopie, Frankfurt/M./New York 1986
- Dostojewskij, Fjodor M., Der Jüngling, Berlin 1958
- Ebbinghaus, Heidi, Der Landschaftsgarten. Natur und Phantasie in der deutschen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1997
- Eco, Umberto, Die Insel des vorigen Tages, München/Wien 1999
- Eichendorff, Joseph von, Die Glücksritter. Erzählungen, Berlin/Weimar 1988
- Eliade, Mircea, Die Schöpfungsmythen, Zürich 1964
- Emrich, Wilhelm, Die Symbolik von Faust II, Königstein/Ts. 1981
- Faber, Richard, Politische Idyllic, Stuttgart 1976
- Fénelon, Francois de, Die Abenteuer des Telemach, Paderborn 1892
- Fierz-David, Linda, Der Liebestraum des Poliphilo, Zürich 1947
- Finkenstaedt, Thomas, Der Garten des Königs, in: Probleme der Kunstwissenschaft, 2.Bd., Berlin 1966
- Fleck, Konrad, Flore und Blanscheflur, Quedlinburg/Leipzig 1846
- Forster, Georg, Werke, 2./3.Bd. (Reise um die Welt), Berlin 1989
- Foucault, Michel, Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 2002
- ders., Les mots et les choses, Paris 1966/ dt.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1995
- Frank, Hilmar, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle X/1991
- Frenzel, Elisabeth, Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1992
- Freyer, Hans, Die politische Insel, Leipzig 1936
- Funke, Hans-Günter, Zur Geschichte Utopias, in: Vosskamp, Wilhelm (Hg.), Utopieforschung, Stuttgart 1985
- Garber, Klaus, Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien 1974
- Gatz, Bodo, Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967
- Gauguin, Paul, Briefe, Berlin 1960
- ders., Noa Noa, Berlin 1958
- Gauguin, Pola, Mein Vater Paul Gauguin, Berlin 1950
- George, Stefan, Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Saenge und der haengenden Gaerten, Berlin 1923
- Gerstäcker, Friedrich, Tahiti, Berlin 1987
- Geßner, Salomon, Idyllen, Stuttgart 1988
- ders., Schriften, 4. Teil, Zürich 1762, Reprint: 4 Teile in einem Bd., Hildesheim/New York 1976
- Glaser, Horst Albert, Utopische Inseln, Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996

- Görres, Joseph, Gesammelte Schriften, Bd.4/5, Köln 1935
- Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke (40 Bde.), Frankfurt/M. 1986/99
ders., Werke, Weimarer Ausgabe, IV. Abt., Goethes Briefe, 15.Bd., Weimar 1894, Reprint München 1987
Goethes Gespräche, Biedermannsche Ausgabe (5 Bde. in 6 Teilbndn.), Bd.2, München 1988
- Götz, Wolfgang, Betrachtungen zum Bautyp von Schloß Moritzburg bei Dresden, in: Festschrift für Lorenz Dittmann, Frankfurt/M. 1994
- Gothein, Marie-Luise, Geschichte der Gartenkunst (2 Bde.), Jena 1926
- Gottsched, M. Johann Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, Leipzig 1730
- Gracián, Baltasar, Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen, Hamburg 1957
- Grillparzer, Franz, Tagebücher und Reiseberichte, Berlin 1980
- Grimm, Jacob u. Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Bd.IV,2, Leipzig 1877
- Grimm, Reinhold R., Paradisus Coelestis, Paradisus Terrestris, München 1977
- Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, Stuttgart 1995
- Guillaume de Lorris, Der Rosenroman, Stuttgart 1985
- Gury, Jacques, A la découverte de l'île au coeur du jardin dans les domaines de France sous le règne de Louis XVI, in: Moreau, Francois (Hg.), L'île, territoire mythique, Paris 1989
- Hart, George, Die ägyptischen Mythen, Stuttgart 1993
- Haufe, Eberhard (Hg.), Deutsche Briefe aus Italien, Leipzig 1971
- Hauptmann, Gerhart, Die Insel der großen Mutter (Sämtliche Werke, Bd.V), Frankfurt/M./Berlin 1962
- Heinse, Wilhelm, Ardinghello und die glückseligen Inseln, Stuttgart 1975
ders., Sämtliche Werke, 1.Bd., Leipzig 1913
ders., Tagebuch einer Reise nach Italien, Frankfurt/M./Leipzig 2002
- Heliodor, Aithiopika. Die Abenteuer der schönen Charikleia, Reinbek b. Hamburg 1962
- Hennebo, Dieter, Gärten des Mittelalters, München/Zürich 1987
- Herder, Johann Gottfried, Italienische Reise 1788/89, München 1989
- Hess, Walter, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek 1988
- Hiebel, Hans H., Franz Kafka. Form und Bedeutung, Würzburg 1999
- Hinz, Sigrid (Hg.), Caspar David Friedrich in Bekenntnissen und Briefen, Berlin 1974
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779/85, Reprint: (5 Bde. in 2 Bdn.) Hildesheim/Zürich/New York 1996
- Hölderlin, Friedrich, Sämtliche Werke und Briefe, Bd.I/III, München/Wien 1992/93
- Hölscher, Uvo, Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman, München 1989
- Hofmann, Werner, Anhaltspunkte, Frankfurt/M. 1989
ders., Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000
- Holz, Arno, Phantasmus, 2 Teile (Das Werk von Arno Holz, 7./8.Bd.), Berlin 1925

Homer, Ilias, Düsseldorf/Zürich 2001
ders., Odyssee, Düsseldorf/Zürich 2000

Horatius Flaccus, Q., Oden und Epoden, erklärt von A. Kiessling, Berlin 1958

Horkheimer, Max/ Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Leipzig 1989

Inboden, Gudrun, Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie, Stuttgart 1978

Jarry, Alfred, Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker, Frankfurt/M. 1987

Jean Paul, Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe, Bd.III,1/2, Briefe, Reprint: Leipzig 1986
ders., Werke (6 Bde.), München 1987

Jensen, Jens Christian, Die italienische Landschaft als idealer Ort der klassizistischen Idylle, in: ders./ Rolf Wedewer (Hg.), Die Idylle, Köln 1986

Jünger, Ernst, Sämtliche Werke (in 18 Bdn.), Stuttgart 1978/83
ders., Siebzig verweht IV, Stuttgart 1995

Junecke, Hans, Montmorency. Der Landsitz Charles Le Brun's - Geschichte, Gestalt und die "Île enchantée", Berlin 1960

Kafka, Franz, Das erzählerische Werk, Bd.I, Berlin 1983

Kant, Immanuel, Kritik der reinen Vernunft, Stuttgart 2002
ders., Gesammelte Schriften, Bd.I/8, Berlin 1912

Kellner, Vera, Der Landschaftsgarten und seine farbtheoretischen Grundlagen, Dissertation, Bremen 1994

Kesting, Marianne, Watteau und Baudelaire, in: Wedewer, Rolf/ Jens Christian Jensen (Hg.), Die Idylle, Köln 1986

Keyssler, Johann Georg, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Bd.1, Hannover 1740

Kidwell, Carol, Sannazaro & Arcadia, London 1993

Kirchner, Ernst Ludwig, Die Arbeit E.L. Kirchners, in: Kornfeld, Eberhard W., Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979
ders./ Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart/Zürich 1990

Kirk, Geoffrey S./ John E. Raven/ Malcolm Schofield, Die vorsokratischen Philosophen, Stuttgart/Weimar 1994

Klengel, Susanne, Amerika-Diskurse der Surrealisten, Stuttgart/Weimar 1994

Kleist, Heinrich von, Werke und Briefe (in vier Bdn.), Bd.3, Berlin/Weimar 1984

Klibansky, Raymond/ Erwin Panofsky/ Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt/M. 1990

Köhler, Erich, Esprit und arkadische Freiheit, Frankfurt/M./Bonn 1966

Konrad von Würzburg, Partonopier und Meliur, Berlin 1970

Krauss, Werner, Geist und Widergeist der Utopien, in: Barmeyer, Eike, Science fiction. Theorie und Geschichte, München 1972
ders., Graciáns Lebenslehre, Frankfurt/M. 1947
ders., Das wissenschaftliche Werk, 1.Bd., Berlin 1984

Küster, Hansjörg & Ulf (Hg.), Garten und Wildnis. Landschaft im achtzehnten Jahrhundert, München 1997

Lanczkowski, Günter, Die Insel der Seligen und verwandte Vorstellungen, Frankfurt/M. 1986

- Lange, Thomas, *Idyllische und exotische Sehnsucht*, Kronberg/Ts. 1976
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe*, 2.Bd., München/Wien 1991
- Lippe, Rudolf zur, *Naturbeherrschung am Menschen II*, Frankfurt/M. 1974
- Lukian, *Werke*, 2.Bd., Berlin/Weimar 1974
- Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis*, Tübingen 1994
- Macher, Heinrich, *Heinses Ardinghello als Ergebnis seiner Italienreise*, in: Manger, Klaus (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Tübingen 1997
- Mahler Müllers Werke, Bd.1, 1811, Reprint: Heidelberg 1982
- Maisak, Petra, *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt/M./Bern 1981
- Mallarmé, Stéphane, *Kritische Schriften*, Gerlingen 1998
ders., *Sämtliche Gedichte*, Wiesbaden 1974
- Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Rohentwurf)*, Berlin 1974
- Meier, Albert, *Seekranke Betrachtungen auf der Königin der Inseln. J.W. Goethes Sizilienerfahrung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd.39/1989
- Melville, Hermann, *Typee/ Omoo/ Weissjacke*, München 1970
- Metken, Günter, *Gauguin in Tahiti*, München 1989
- Miller, Norbert, *Die Insel der Nausikaa. Spiegelungen des sizilianischen Abenteuers*, Stuttgart 1994
- Montalvo, Garcí Ordoñez de, *Amadís von Gallien*, Leipzig 1973
- Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de La Diana*, Madrid 1991
- Montinari, Mazzino, *Nietzsche mit Goethe in Italien*, in: Bataffarano, Italo Michele (Hg.), *Reisen nach Italien*, Trento 1988
- More, Thomas, *Utopia*, Cambridge 1989 sowie (lat.-engl.) 1995
- Moritz, Karl Philipp, *Werke*, 2.Bd., Frankfurt/M. 1981
- Müller, Robert, *Das Inselmädchen*, Paderborn 1994
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, (2 Bde.), Reinbek 1987
- Nerval, Gerard de, *Werke*, Bd.1, München 1986
- Neumann, Gerhard, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976
ders., *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“*, in: Politzer, Heinz (Hg.), *Franz Kafka*, Darmstadt 1980
- Neumann, Michael, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt/M. 1991
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe in 8 Bdn. (KGB), München/Berlin/New York 1986
ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA), München/Berlin/New York 1988
- Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* (3 Bde.), München/Wien 1978

- Ohler, Annemarie, *Mythologische Elemente im Alten Testament*, Düsseldorf 1969
- Oswald, Stefan, *Italienbilder (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 6)*, Heidelberg 1985
- Paetz, Bernhard, *Kirke und Odysseus*, Berlin 1970
- Parrinder, Geoffrey, *Sexualität in den Religionen der Welt*, Olten/Freiburg i.Br. 1991
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, Bd.XIII,2, Stuttgart/München 1927
- Pechstein, Max, *Erinnerungen*, Stuttgart 1993
- Pekar, Thomas, *Ernst Jünger und der Orient. Mythos-Lektüre-Reise*, Würzburg 1999
- Peltier, Philippe, *Aus der Südsee*, in: Rubin, William (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984
- Piechocki, Reinhard, *Der Vilm. Insel der Maler, Mönche und Mächtigen*, Putbus 1998
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires 1992
- Pindar, *Siegeslieder*, München 1992
- Piper, Annemarie, *"Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch"*, Stuttgart 1990
- Plard, Henri, *"Zu euch, ihr Inseln..."*. Über die Nesophilie des reisenden Ernst Jünger, in: *Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur, Heft 105/106*, München 1990
- Platon, *Werke in 8 Bdn., 3./7.Bd.*, Darmstadt 1990
- Pückler-Muskau, Hermann von, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*, Stuttgart 1834, Reprint: Frankfurt/M. 1988
- Rabelais, Francois, *Gargantua und Pantagruel*, Frankfurt/M. 2003
ders., *Oeuvres complètes*, Bd.I/II, Paris 1962
- Radermacher, Ludwig, *Die Erzählungen der Odyssee*, in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien*, 178.Bd., Wien 1916
- Reckwitz, Erhard, *Die Robinsonade*, Amsterdam 1976
- Reichert, Klaus, *Das Hohelied Salomos*, München 1998
- Reif, Wolfgang, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume*, Stuttgart 1975
- Riemschneider, Margarethe, *Augengott und heilige Hochzeit*, Leipzig 1953
- Ritter-Santini, Lea, *Im Garten der Geschichte*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd.105, Weimar 1988
- Rousseau, Jean-Jacques, *Bekenntnisse*, Leipzig 1955
ders., *Briefe*, Leipzig 1947
ders., *Diskurs über die Ungleichheit*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1993
ders., *Emil oder über die Erziehung*, Paderborn/ München/Wien/Zürich 1989
ders., *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*, Stuttgart 1977
ders., *Julie oder Die neue Heloise*, München 1988
ders., *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, Stuttgart 2003
- Runge, *Fragen und Antworten. Ein Symposion der Hamburger Kunsthalle*, München 1979
- Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften (2 Bde.)*, Hamburg 1840/41

- Rzucidlo, Ewelina, Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild, Münster 1998
- Sacher-Masoch, Leopold von, Venus im Pelz und erotische Erzählungen, Stuttgart/Hamburg 1971
- Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de, Ausgewählte Werke, 3.Bd., Frankfurt 1972
- Saint-Pierre, Bernardin de, Paul und Virginie, Leipzig 1962
- Sannazaro, Iacopo, Arcadia, Milano 1990
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Werke, hg. von M. Schröter (6 Hauptbde. + 6 Ergänzungsbde.), München 1927/71
- Scheuer, Hans-Jürgen, Manier und Urphänomen. Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der "geprägten Form", Würzburg 1996
- Schiller, Friedrich, Werke, Nationalausgabe, 22.Bd., Weimar 1958
- Schlaeger, Jürgen, Die Robinsonade als frühbürgerliche 'Eutopia', in: Vosskamp, Wilhelm (Hg.), Utopieforschung, Stuttgart 1985
- Schlaffer, Hannelore, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1989
- Schlegel, August Wilhelm, Kritische Ausgabe der Vorlesungen, 1.Bd., Paderborn/München/Wien/Zürich 1989
- Schlegel, Friedrich, Kritische Ausgabe, 2./4.Bd., Paderborn/München/Wien/Zürich 1967
- Schlesier, Renate, Transgressionen des Odysseus, in: dies./Ulrike Zellmann (Hg.), Reisen über Grenzen, Münster/New York/München/Berlin 2003
- Schlick, Johann, Wasserfeste und Teichtheater des Barock, Dissertation, Kiel 1962
- Schmidt, Peter, Goethes Farbensymbolik, Berlin 1965
- Schmökel, Hartmut, Der Gilgamesch-Epos, Stuttgart 1980
- Schnabel, Johann Gottfried, Die Insel Felsenburg, 2 Bde., München o.J.
- Schnur, Harry C./ Rainer Kössling (Hg.), Die Hirtenflöte, Leipzig 1978
- Schöffling, Klaus, Die ersten Jahre des Insel Verlags 1899-1902, Frankfurt/M. 1981
- Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung (2 Bde.), Stuttgart 1990/93
- Schröder, Rolf, Goethes italienisches Reisemärchen, in: Meier, Albert (Hg.), Ein unsäglich schönes Land. Goethes "Italienische Reise" und der Mythos Siziliens, Palermo 1987
- Schrott, Raoul, Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde, München/Wien 2003
- Segalen, Victor, Die Ästhetik des Diversen, Frankfurt/M. 1994
- ders., Gauguin in seiner letzten Umgebung, in: Prussat, Margrit/ Wolfgang Till (Hg.), "Neger im Louvre". Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst, Dresden 2001
- Semler, Christian August, Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden, Leipzig 1803
- ders., Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey (2 Teile), Leipzig 1800
- Servier, Jean, Der Traum von der großen Harmonie. Eine Geschichte der Utopie, München 1971
- Seume, Johann Gottfried, Werke in 2 Bdn., Frankfurt/M. 1993

- Shakespeare, William, *The Tempest*, London/New York 1990
- Snell, Bruno, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen 1993
- Sophokles, *Dramen*, München/Zürich 1985
- Sorensen, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963
- Stockfleth, Heinrich Arnold & Maria Catharina, *Die Kunst- und Tugendgezierte Macarie* (2 Bde.), Nürnberg 1669/73, Reprint: Bern 1978
- Stolberg, Leopold Friedrich Graf zu, *Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*, Hamburg 1821/22, Reprint: (20 Bde. in 10 Bdn.) Hildesheim/New York 1974, Bd.I/3/ III/6,7
- Stünzi, Ursula, *Die Insel. Literarische Inseltypen unter besonderer Berücksichtigung der französischen Literatur*, Dissertation, Zürich 1973
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der bildenden Künste*, Bd.2, 1774, Digitale Bibliothek (Bd.67), Berlin 2002
- Tasso, Torquato, *Das befreite Jerusalem*, Berlin 1914
- Theokrit, *Gedichte*, Düsseldorf/Zürich 1999
- Tieck, Ludwig, *Schriften* (28 Bde.), Berlin 1828/54, Reprint: Berlin 1966
- Tiesler, Frank, *Hausbalken von den Palau-Inseln (Mikronesien)*, in: *kleine Beiträge aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden* 4/1981
- Traeger, Jörg, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975
- Vergilius Maro, *Landleben*, Zürich 1995
- Vickers, Adrian, *Bali - Ein Paradies wird erfunden*, Köln 1994
- Virilio, Paul, *Rasender Stillstand*, Frankfurt/M. 1998
- Volk, Winfried, *Die Entdeckung Tahitis und das Wunschbild der seligen Insel in der deutschen Literatur*, Heidelberg 1934
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Dichtungen, Schriften, Briefe*, Darmstadt 1983
- Wagner, Birgit, *Gärten und Utopien*, Wien/Köln/Graz 1985
- Waiblinger, Wilhelm, *Werke und Briefe. Textkritische Ausgabe in 5 Bdn.*, Stuttgart 1980/88
- Wells, H.G., *Die Insel des Dr. Moreau*, München 1996
- Wieland, Christoph Martin, *Ausgewählte Werke* (in drei Bdn.), Bd.I, München 1964
ders., *Werke*, 35. Teil, Berlin o.J.
- Wolff, Reinhold, *Rousseaus "Neue Heloise"*, in: *Rousseau, Jean-Jacques, Julie oder Die neue Heloise*, München 1988
- Wunderli, Peter, *"Andre Welten" und "höfische Spekulation"*, in: *Schrader, Ludwig (Hg.), Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1988
- Wuthenow, Ralph Rainer, *Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts*, in: *Vosskamp, Wilhelm (Hg.), Utopieforschung*, Stuttgart 1985
- Zachariä, Friedrich Wilhelm, *Poetische Schriften*, 4. Teil, Reutlingen 1778

Dank

Diese Arbeit verdankt sich nicht zuletzt einer Vielzahl von Hinweisen aus persönlichen Gesprächen und dem Interesse und Entgegenkommen von Freunden und Kollegen. In erster Linie und stellvertretend für alle ungenannten danke ich Prof. Dr. Hartmut Böhme und den Teilnehmern seines wissenschaftlichen Kolloquiums am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin, ohne deren jahrelangen Zuspruch sowie Kritik sie nicht in dieser Form hätte fertiggestellt werden können.

Volkmar Billig

Eula, im Juni 2004